موسوعة جدة!

● دعا الأستاذ محمد عباس سحلي إلى افتتاح مشروع «موسوعة جدة» مساء السبت 1426/3/21هـ في صالة الغرفة التجارية الصناعية بجدة.. وبدء عبر شريط استعراض أطراف من تاريخ هذا البلد الجميل قديماً وحديثاً، لأن في جدة خصائص قلما نجدها في غيرها، فكل من عاش فيها من المواطنين أو من أتيح لهم الحياة فيها، كان هذا البلد في وجدانهم، وهذا يعني أن له جاذبية شديدة تقيّد من عاش فيه ليحبه حباً عميقاً، يتواصل في نفسه طوال حياته!

● بدأ الحفل بآي من الذكر الحكيم، ثم بكلمة صاحب المشروع؛ وتحدث بعد ذلك رئيس فريق المشروع الدكتور أحمد الزيلعي، وكذلك أمين عام الغرفة المضيفة، ثم جلس في منصة الحفل فريق المشاركين لإنجاز المشروع، كتابة وبحثاً وتنقيباً ومتابعة وتدقيقاً حتى يتم بإذن الله.. ولا ريب أن صاحب هذا المشروع خليق بالشكر والتقدير، لأنه سيتحمل تكاليفه وهي ليست يسيرة، وستدعمه الغرفة التجارية بما يتاح لها.. لأن هذا المشروع كان حلماً، إذا تحقق كما ينبغي بعون الله وتوفيقه، ثم بجهود فريق هذه الموسوعة، ويسجل لصاحبه والمشاركين بالعمل ونجحه.

● وتساءلنا عن الزمن الذي يمكن أن ينجز فيه هذا المشروع، فقيل إنه - عامان -، وأن أجزاءه ستكون ثمانية.. غير أن تقدير الزمن يبدو لي أنه قصير، لأن الجانب التاريخي وهو مهم، يتطلب مجهوداً كبيراً في غربلته

وتدقيقه، ليصبح مرجعاً يوثق به، وإن كان التاريخ كما يقول أصحابه، ليس فيه كلمة أخيرة، وكذلك فإن الجانب الأدبي مهم.. والتاريخ الطويل لهذه المدينة، وكذلك فإن الجانب الأدبي مهم.. والتاريخ الطويل لهذه المدينة، الذي يقدره بعض الدارسين، بأنه بدأ من القرن الرابع الميلادي، وفريق آخر يقدره بأربعة عشر قرناً.. والأدب ربما أتى ترتيبه بعد التاريخ أو معه.. أما الجوانب الأخرى التجارية والسياسية والإدارية والأثرية والسياحية، فلها مكانتها في هذه المدينة.. غير أن تخصيص ثمانية أجزاء أو ثمانية مجلدات، أرى أنها كثيرة؛ إذ بالإمكان دمج الأمور الإدارية والسياسية في جزء واحد، ويمكن أن تدخل الإدارة في التاريخ، لتختصر أجزاء الموسوعة لتصبح أربعة، ليسهل على الدارس والمراجع توفير الجهد والوقت للإلمام بها، وإيقاع الزمن اليوم سريع جداً، والعبرة ليست بكثرة الأجزاء، وإنما بإتقان ودقة المعلومات التي ترصد وتنشر، ثم تقدم إلى القارئ حيثما كان فيما يشبه التكامل!

● على أية حال، فإننا لا نريد من فريق العمل في هذه الموسوعة أن يتعجلوا الزمن، لاسيما وأنهم جميعاً غير متفرغين، وأن مشروعاً كهذا، يتطلب جهوداً مكثفة بل مضنية، في جميع المواد وتدقيقها وإنجازها؛ وعاملان لا يفيان بمتطلبات هذا المشروع الكبير وتكاليفه.. وجدة الحب خليقة أن يكون لها تاريخ متكامل، وإنني أكرر الشكر والتقدير لراعي إنجاز هذه الموسوعة ولفريق العمل والمسهمين فيه!

رئيس التحرير

التمثيل السردي للتاريخ في الرواية العربية

عبدالله إبراهيم

- 1 -

ظهرت تاريخيات «جورجي زيدان» (1861-1914) وسط تفاعل النصوص السردية المؤلّفة والمعرّبة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لتقدم أول سلسلة، شبكة متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية - الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف «زيدان» لإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلا أنه كان يعلن باستمرار أنه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي - الإسلامي من مظانه الكبرى وتقديمه مبسطاً ومتتالياً. ومن أجل شد الانتباه كان يختلق قصة حب، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة اتي بها يستكشف الوقائع التاريخية، ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح، في معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلي مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلا وسيلة لإثارة الاهتمام. وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها المادة التاريخية.

- بدأت «تاريخيات» زيدان بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ ظهر عدد وافر منها إبان تلك الفترة، من ذلك أن تعريبين متتالين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت، والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» وصدرت في القاهرة مسلسلة في

جريدة «الأهرام» خلال عام 1881، ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهرت في القاهرة عام 1888. هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

- 2 -

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته. والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية عالم السرد العربي في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكاً في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوروبية الكبرى، لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف. فبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد زيدان أنه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية – السردية لديه، وبذلك استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه في النهاية. جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوروبيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النص، وأخيراً كشف التاريخ. قال «رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم مَنْ جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية

تشويقاً للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوّق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة».

- 3 -

كان «جورج لوكات» قرر بأن الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمة، ذهب فيها إلى أنه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلاً في نفسه إلى ذلك، أن يرى الأعمال القروسطية المعدة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند. وطبقاً لـ «لوكاتش» الذي قدم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب العربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع. وهذه الوظيفة تطابق تمام المطابقة ما قرره «فرح أنطون» في كتابه «فتح العرب لبيت المقدس» الصادر في القاهرة، عام 1919 قال «إن الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإن طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عما ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة» وهذا رد ضمني على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي علي كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أن الفوارق الدقيقة بين التاريخ والسرد كانت ملتبسة في ذهن «زيدان»، أقصد التاريخ بوصفه خطاباً يتميز بدرجة كبيرة من الموضوعية، والسرد بوصفه وسيلة لتشكيل الأحداث، وعادة صوغها، وتمثيلها، فإحساس «زيدان» بكل ذلك كان باهتاً، ولم يكن يعرف أنه بوساطة السرد سينزل ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، فإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإن جوهر عمله في تاريخياته سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد فيه أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبه الإفرنج» فإنه لم يأل جهداً في بعث المواعظ الاعتبارية المتعددة الأبعاد والأغراض والأهداف من تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. كان «زيدان» يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به.

– 4 –

حدد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقل تشدداً مما صرّح به من قبل، فقال «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكنا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية (= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا ردّت روايتنا من عبارات الحب ونحوه وكانت تاريخاً مدققاً يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحد، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة». وذهب إلى أكثر من ذلك حينما حدد وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال «بالروايات التاريخية نهيئ الناس لمطالعة

التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أن لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخّص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلاً عما يتحلل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلا تكلفاً».

القصد من كل هذا بيان الكيفية التي وظف فيها «زيدان» المادة التاريخية، لكنه يتضمن نقداً للروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، هو نقد مبطّن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في روايتهما على المكون التاريخي. ومع أن «زيدان» كان حذراً مما عدّه خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض شخصيات «عذراء قريش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

- 5 -

اهتدى «زيدان» فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم السردي في تاريخياته، بالموروث السردي القديم، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية العربية الموروثة التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضاد بين الفضائل المطلقة

والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق علي الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظل «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل تلك الشخصيات على أساس الطبائع الثابتة، ولا يُدخل تغييراً يذكر عليها إلي النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها الأولى التي ظهرت بها. فكأن الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إنما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق، وهو لا يسمح بالتحول من هذا إلى ذاك، إلا نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأن التداخل والتحول سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلي انهيار سلم القيم في العالم الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على روايات زيدان، وكان مثار نقد واضح انتبه إليه دارسوه. وهذا يفضي بنا إلى القول بأن كل روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث، وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى إلى عناصر البناء الفني سمات يصعب استبدالها وتغييرها فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وتصوّر منذ البدء على أنها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكل الأحداث إنما تتضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله في تضاد مع أنموذج مناقض، فـ «سلم» و«سليم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، يوضعان بالضد من «وردة» و«الخدم» لأنهم يسعون إلى إفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلا الخير، هما ضد «زبيدة» و«الفضل بن الربيع» لأنهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني» وبين

«فدوى» و«شفيق» من جهة و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبدالرحمن» و«الأمين والمأمون». وكل أعمال «زيدان» الروائية تخضع لهذه المنازعة الثنائية التي تضع الشخصيات في مواجهات قيمية وأخلاقية لأنها ترمز إلى نظم ثقافية متصارعة أكثر مما ترمز إلى شخصيات فنية تنبثق من سياق السرد.

❖ ❖ ❖



حديث العشق والشجن

في الشعر المغربي الحديث

حميد لحمداني

ارتبط الشجن بالعشق في الشعر العربي القديم، لكن ضمن ظروف وملابسات خاصة يتميز معظمها بالحرمان من القرين لأسباب تتعلق في الغالب بالقيود الاجتماعية والأعراف والتقاليد. ولقد أدى ذلك كما هو معروف إلى نشأة الغزل العفيف بكل ما كان يعبر عنه من معاناة وأحزان. على أننا قد نجد إعراضاً عن المرأة بشكل عام في الشعر العربي القديم إذا ما تقاطرت الهموم على الشاعر، حتى أصبح هذا الإعراض تقليداً في القول الشعري، وكأن الهم لا يلتقي مع السلوان بملذات العشق والمرح. هذا ما عبر عنه الشعراء القدامى بعبارات أصبحت مسكوكة: *كليني لهمّ/ ذريني وشأني*... إلخ.

على أن أسباب التحول عن الوصال المباشر والعشق القريب تتعدد بحسب الحالات والمواقف:

فهذا النابغة الذبياني يدعو أميمة أن تتركه لأحزانه التي تضاعفت عليه من كل النواحي:

كليني لهمٍّ يا أميمة ناصبِ ... وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ
تطاولَ حتّى قُلتُ ليسَ بمنقضٍ ... وليس الذي يرْعى النجومَ بآيبِ
وصدْرٍ أراحَ الّليل عازبَ همِّه ... تضاعَف فيهِ الحُزْنُ من كلِّ جانبِ

أما أبو تمام فيبتعد عن عاذلته لطلب المجد في مقارعة أهوال الزمان:

أعاذلتي ما أخْشنَ اللّيلَ مركباً ... وأخشَنُ في الملمّاتِ راكِبُه
ذريني وأهوالَ الزّمانِ أُفانها ... فأهوالُه العُظمى تليها رغائبُه
ألم تعلمي أنَّ الزِّماعَ على السُّرى ... أخو النُّجح عند النائباتِ وصاحبُه

دعيني على أخلاقي الصم التي هي الوفْرُ أو سِرْبٌ ترن نوادِبُه

بينما يبتعد أبو نواس عن صاحبته جرياً وراء المال[1]:

تقول التي عَنْ بيتِها خف مركبي عزيز علينا أن نراك تسيرُ

أما دون مصر للغنى مُتَطلَّبٌ بلى إن أسبابَ الغنى لكثيرُ

فقلتُ لها فاستعْجلتْها بوادرٌ جرتْ فجرى في جرْيِهن عبيرُ

ذريني اكثُر حاسديكِ برحلة إلى بلد فيه الخصيب أميرُ

هكذا نرى أن الشجن لم يكن هو وحده المسؤول عن الصد والهجران بل كانت هناك أيضاً عظائم الأمور وطلب المعالي والجري وراء الأطماع.

وحسبنا أن نركز في دراسة الشعر المغربي الحديث والمعاصر على تفاعل العشق والشجن مع ما يلابس ذلك من طموح ويأس وإحباط من جهة والتزام بقضايا المجتمع والإنسان من جهة ثانية.

ولا نستطيع القول إن الشعر العربي الحديث والمعاصر قد خلا تماماً من تلك الحالات التي عبر عنها الشعر العربي القديم، لكننا نلاحظ أن التقاء العشق والشجن في الشعر الحديث عبر عن أوضاع وملابسات جديدة تتلاءم مع طبيعة تركيب الحياة الإنسانية المعاصرة إلى حد أننا نرى بأن معظم الشعر العربي والمغربي الذي يندرج في هذا الإطار يعبر عن تعثر التواصل التلقائي بين الرجل والمرأة لأسباب تتعلق بموقف الذات من أوضاعها الخاصة، بحيث تشعر أنها هي من يختار رفض التواصل أو أنها في أحسن الأحوال تضع للتواصل شروطاً تعبر عن احتجاجها ضد انحطاط الواقع أو ظلمه. ولعل الشعر المغربي والعربي عموماً تأثر في هذا الصدد بنزعة إنسانية أخذت بعض أفكارها من القيم الغربية الليبرالية أحياناً ومن القيم الاشتراكية أحياناً أخرى، كما أن التأثر ببعض الفلسفات الوافدة ساعد على المضي في مثل هاته المواقف الخاصة، ونذكر منها على الأخص الفلسفة الوجودية. وعلى العموم أصبحت الذات الفردية وما يحركها من مشاعر وقلق

مرتبطة إلى حد كبير بالشروط الإنسانية المحيطة. وقد عزا البعض هذا الاتجاه إلى أن العصر الحديث هو عصر الالتزام، فما كان سائداً من المعايير المحددة لقيمة الشعر في العصور القديمة انحصر بصورة أوضح في القيم الفنية والجمالية بالإضافة إلى القيم الأخلاقية ومراعاة التقاليد والأعراف، أما في الوقت الحاضر فقد تحول الاتجاه بصورة أوضح نحو جعل الشعر والإبداع عموماً صورة ناطقة عن المشاركة في معركة الحياة[2]. لقد هيأت الحياة المعاصرة على العموم وعياً فردياً زائداً عن نطاق الوعي الفردي كما كان الحال في الأزمنة السابقة. ولعل هذا يرجع أيضاً إلى توسيع نطاق الثقافة وشيوع المعرفة والاستقلال النسبي للدولة مما جعل المسؤولية الفردية أكثر حدة وبروزاً، لذا لم يعد الفرد قادراً على أن يفصل بين مشاعره الخاصة وما يحيط به من أحداث ووقائع.

ويمكن أن نلمس هذا الجانب عند كثير من الشعراء العرب، فعبدالوهاب البياتي - كما قيل - لا يستطيع إلا الجهر بالحب والغزل مع الربط الوظيفي بين قضيتين أساسيتين وهما: قضية الشعر وقضية الإنسان، حتى إن مفهوم الحب يتخذ لديه صورتين: حب المرأة وحب الشعب[3].

ولكي نصل كل هذا بموضوع بحثنا وهو حديث العشق والشجن، نرى أن حضور الحب وصفاءه لا يتحقق في هذه الحالة إلا إذا كان الفرد راضياً عن وضعه الإنساني العام، أما حين يتدهور هذا الوضع، فإن أحزان الشاعر تكون مسؤولة عن توتير علاقته العاطفية أو تهديد أحوال الرفقة، كما نجد عند *نازك الملائكة* في قصيدتها «*لعنة الزمن*»[5]:

«ومشينا لكنَّ الحركةْ

ظلَّت تتبعُنا والسمكة،

تكبر تكبر حتى عادت

في حضن الموجة كالعملاقْ

وصرختُ رفيقي أيَّ طريق

يحمينا من هذا المخلوقْ؟

لنعدْ فالدرب يضيق يضيقْ

والظُلمة مُحْكمةُ الإغلاقْ...»

وقد لوحظ أن الشاعر العربي *نزار قباني* كان في سنوات إبداعه الأولى يمثل استثناءً بخروجه عن هذا التوجه الجديد لعلاقة العشق بالشجن، لأنه تغنّى بالمرأة وتجاهل مآسي العصر. ولكنه بعد ذلك عاد ليخضع لروح العصر في كثير من قصائده التي عالج فيها بعض القضايا الأساسية في العالم العربي. ولم يحدث لديه ذلك إلا أن تلقى نقداً عنيفاً من كل جانب. ولعله لم يكن قد التفت مبكراً (كما كان يقول مايكوفسكي في تأملاته) إلى أن الحب الحقيقي ليس هو الشهوة، «إنه حب كبير، حب أن تحب فتاتك حبك للإنسان والعالم جميعاً، حب أن يفتح هذا الحب فيك إنسانيتك ويُرهف فيك أذنك سماعاً لروح عصرنا العظيم»[5].

لهذا وجدنا الناقد *جليل كمال الدين* على سبيل المثال ينتقد نزار قباني بحدة فيقول:

«إن كل هذا الشلال الهادر من هذه الدندنات الغزلة، والمقطوعات المهومة، قد تدفق في سنين عجاف بالنسبة للقارئ العربي، ومن ثم بالنسبة للمجتمع العربي فمنذ أيلول 1944 (شهر صدور الديوان الأول *قالت لي السمراء*) حتى تموز 1950 (شهر صدور الديوان الرابع *أنت لي*) جرت في الواقع العربي السياسي والاقتصادي والثقافي والفكري والنفسي والروحي تحولات هائلة تركت أصداءها وآثارها في واعيات الشعراء وكامناتهم، في شعورهم ولاشعورهم. يستوي في ذلك أصحاب الشعر الحر، الكلاسيكيون، الأحرار التقليديون والحديثون. وإنه لتمام الضياع لشاعرنا أن ينزلق إلى

فوقمته الجميلة، عازلاً نفسه في زاويته الصغيرة عن العالم وأحداثه وعن الواقع العربي المؤار بالثورة والثأر»[6].

كان النقد الأدبي العربي يذكي هذا الاتجاه نحو جعل الشعر عالماً تنصهر فيه هموم الذات بهموم المجتمع بل جعله أداة قلق وليس أداة تعزية للإنسان.

كيف تعاملت القصيدة المغربية مع روح العصر الجديدة هذه؟ وما هي مستويات العلاقة التي أقامتها بين العشق والشجن وهي ترسم معالم النشيد الشعري من شاعر إلى آخر؟

لا أدعي هنا أن دراستي هذه ستقوم بمسح للشعر المغربي، إنها على العكس من ذلك قراءة في مجموعة من الدواوين وضعتها الصدفة في طريقي فمنحتها وقتاً للقراءة وانتقيت منها قصائد لفتت انتباهي بقيمتها الأدبية النسبية أولاً وبموضوعها الذي يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً بينها، دون أن تكون بالضرورة تامة التطابق، لا من حيث الأداء الشعري ولا من حيث تفاصيل بناء المضامين. ذلك أن كل شاعر يبني عالمه الخاص ويجعل الذات تتخذ فيه موقعها الذي ترتضيه في علاقتها بالقرين من جهة وفي علاقتها بالواقع من جهة ثانية، كما أن كل قصيدة تصوغ بطريقتها الخاصة علاقة متفردة بين العشق والشجن ستتبين طبيعتها عند التحليل والمقارنة. وقد حرصنا على تناول هذه القصائد تبعاً للترتيب الزمني الذي حددناه بتاريخ صدور الدواوين التي توجد فيها، نظراً لصعوبة ضبط تواريخ كتابتها.

لعل الشاعر المغربي *صلاح الوديع* قد استجاب بشكل نموذجي لنداء الالتزام الذي كان مهيمناً في سنوات الستينات والسبعينات من القرن الماضي، رغم أن معظم القصائد التي نشير إليها تعود إلى الثمانينات، لكنه لم يكن أبداً مستعداً في أي لحظة للتضحية بمستوى القصيدة الجمالي من أجل إظهار التزامه بقضايا الإنسان العربي. ولعله استغل كل ما في الشعر العربي، قديمه وحديثه، لكي يضع صياغة شعرية عفوية تبتعد إلى حد كبير عن

التعقيد وتقيم عالماً تركيبياً قريب المنال لأنه ينتسب في نظرنا إلى السهل الممتنع. في قصيدة: لو جاءني قلبي من ديوانه: «*لازال في القلب شيء يستحق الانتباه*»(8) نجد حواراً مع القلب المحطم نستدل منه أن الذات فشلت في إجراء فعل العشق لأن همومها دمرت جميع إمكانات التواصل مع المرأة/ الخليلة. وتطالعنا القصيدة بهذه الصورة القاتمة التي لم يعد فيها أي بصيص أمل للتواصل العاطفي الطبيعي:

«*لو جاءني قلبي لهيباً أو حُطاما*

لو جاءني قلْبي

لقلتُ له اختصرْ هذا الكلاما

هو ذا عليل العطرِ

اجهشَ والخُزامى

هيَ ذي رياحُ البحر تنشُرنا غماما

هي ذي أمانينا تودِّعنا

وتنتقمُ انتقاما

هي ذي طيورُ الفجر أحْرقَها هواها بغتةً

ودمَّرها تماما». (ص: 68).

تتجلى قتامة صورة الواقع في مؤشرات لفظية ودلالية متعددة:

إجهاش الخزامى/ ريح البحر تنشرنا غماما/ الأماني تودع وتنتقم انتقاما/ طيور الفجر أحرقها هواها ودمرها تماما.

وتنهض القصيدة مع ذلك بتفسير هذه الحالة المأساوية انطلاقاً من مستويين: *مستوى الذات ومستوى الواقع*. أما من حيث المستوى الأول فإن الذات تتهم الفؤاد بأنه لم يكن جدياً في عشقه: «*أحببتَ حقاً أم تراك اقمت*

من حبٍّ وسيلة؟». وفي إطار مستوى الذات دائماً، تُشكك القصيدة في إخلاص المحبين معاً، أو على الأقل تسأل عن أقلهما قساوة في خداعه:

«من كان أخلصَنا

من كان أشرفَنا خِداعا

أهو الخليلُ.. أم الخليلة؟» (ص: 69)

ويحاول المحب مع ذلك أن يُخلي ذمته من المسؤولية في الوقت الذي يبدو أنه كان ضالعاً فيها:

«كم قلتُ أني كاسرٌ

كم قلت لكِ

كم قلت أني حائرٌ

كم قلت لكِ

كم قلت أني جائرٌ

كم قلت أني كالرجال مَنْظرٌ

ما مسني بشرٌ سَويٌ

إلاّ هَلَكْ». (ص: 71)

أما المسؤولية على مستوى الواقع، فهي بادية على استحياء من خلال بعض الإشارات الإيحائية الموزعة على مجموع القصيدة، وكلها تدل على قساوة الظروف:

- هي ذي أمانينا تودعنا

- آب الفؤادُ من المنافي بعْد رحلتهِ الطّويلةْ

- ما عُدتُ أعرف كم شقوقُ القلب

كم طَلَلا به

- هل أُداري حاضري من كلّ ماضٍ في الحياة وكلّ آتٍ؟

لذا فلا نعلم شيئاً عن الأسباب الواقعية المباشرة الباعثة لهذه الهموم التي رانت على القلب؟، فهذه القصيدة، على خلاف كثير من قصائد الشاعر *صلاح الوديع*، لا تحيلنا على وقائع خارجية معلومة سلفاً عند القراء أو عند بعضهم على الأقل. وهي لذلك تترك باب التأويلات مُشرعاً.

وليس في القصيدة أي أمل للقاء المحبين، فالخليلة تمضي وحدها، والشاعر يمضي لقصائده مجتراً ذكرياته الخاصة ومعاتباً قلبه على ما جرى له ولخليلته على السواء:

«*تمضين وحدك*

ها أنا أمضي لِبُكمِ قصائدي..

(... ... ...)



يا قلبُ كم شرَّدتني

يا قلب كم شردتَها

يا قلبُ كم مزَّقت لحمةَ أُمنياتي... إلخ» (ص: 72)

وهذا نموذج من الشعر المغربي الذي يتغلب فيه الشجن على العشق، بحيث لا يترك أيُّ مجال للأمل أمام الذات لتُصحح وضعها مع المعشوق.

ولعلنا نجد نوعاً من المباشرة الهامسة بالأسباب الموضوعية التي تقف في وجه كل علاقة عاطفية بين الذات ومن تحب حين يقول الشاعر في قصيدة عنوانها: لازال في القلب شيء يستحق الانتباه (ومنها أخذ عنوان الديوان):

«*أنا ما هويت حبيبةً*

إلا ودمَّرها هوايّ

أنا ما اكتشفتُ حقيقةً

إلا وقد بُترت يداي

أنا ما كتبْتُ قصيدةً

إلاّ وأُخرس ألفُ نايٍ» (ص: 26)

إذاً، فهناك إشارات تلميحية إلى ظلم واقع يأخذ المحبوب بجُرم الحبيب، ويعاقب من يبحث عن الحقيقة ويخرس أنفاس الشاعر في القصائد.

أما الشاعر *محمد علي الرباوي* فيضع لإحدى قصائده الواردة في ديوانه «*أطباق جهنم*»[9] عنواناً له دلالة مباشرة بخصوص موضوع دراستنا هذه، وقد جاء على الشكل التالي: *نقوش عاشق بمحطة الانتظار*. ومن أول وهلة يُسلمنا العنوان إلى أزمة وجدانية ينهض بالتدليل عليها التنافر الحاصل بين العشق والانتظار. وقد استطاع الشاعر أن يجسد مأساوية العشق المستحيل بأنفاس شعرية تذكرنا بأشعار السياب أحياناً وأشعار البياتي أحياناً أخرى.

بين الذكريات والشوق والانتظار يتم تأثيث القصيدة، حيث يقيم الشاعر عالماً من الصور شبيهاً بعوالم الحلم سماه في العنوان «*نقوش عاشق في محطة الانتظار*». والاستحالة في هذا النص لا تطول العشق في حد ذاته، فهو قائم من خلال جميع تلك النقوش/ الصور، لكن الانتظار الطويل هو الذي سبب حالة اختناق لم يعد للذات معها أمل في اللقاء، وإن بقي لديها مع ذلك أمل في الحياة.

في باب الذكريات نجد المستويين التاليين:

مستوى همسات كف المحبوبة على الصدر:

«همساتُ كفِّك فوقَ صدري لاتزالْ

شلالَ فيروز يرُشُّ أناملي

بسنابلِ النور المُعطَّر،

وأنا هُنا مازلتُ أسمعُها

توشوشُ لي: تعالَ

وتعيدُ أنفاسي: تعالَ..» (ص: 73)

وتتخذ الصورة كما نرى شكلاً مُوغلاً في التخييل حتى تُشعرنا الذات بأن هذه الأطياف من السعادة تُقيمها في النفس ذكريات همسات كف المحبوبة: إنها شلال من الفيروز يرش أنامل الشاعر بسنابل النور المعطر. ووظيفة الشعر هنا هي تعميق إحساسنا بقيمة الذكريات التي تنثال على الذات، ومن ثم قيمة المحبوبة نفسها.

مستوى نغمات صمت المحبوبة:

المفارقة وحدها هنا تقيم صورة تخييلية، إذ تحير القراء وتدفعهم إلى التساؤل عن كيفية تصور أن يكون للصمت نغمات. ومادام الأمر يتعلق بالعشق، فإن خيال القراء يمكن أن يذهب بهم كل مذهب. وبذلك تُترك الصور ودلالاتها في النص مفتوحة على عوالم التخييل الفضفاضة:

«نغمات صمتك وَسْط أذني لاتزالُ

فُستانَ شمس زوَّقته أناملُ الأطيار

فوق شفاء أبريلِ الجديد.

وأنا هنا

أتحسسُ الفستانَ تحت غلائلِ القمرِ المديد» (ص: 74)

يتخذ البحث عن أطياف المحبوبة صورة أحلام وردية، تمثل لحظة إشراق عابرة يعقبها الرجوع إلى حالة الشجن واليأس من تحقق الأحلام:

يرسم الشاعر صورة الأحلام الوردية كالتالي:

«تسترجعُ الصحراء سوسَنها إذا ما

حرَّكت أيدي الرياح خمائلَ السُّحب الثقيلةْ

خلف أدغال السماء،

أنا هنا أختال كالأنغام،

أمشي بين أرياشِ الرجاء،

ربواتُ رأسي فوقها زهرٌ

غلائله يُصَلِّي وسْطها يونيو صلاةً

صامتةً،

عيناي مثلُ حمامتين

تُسافرانِ إلى السماء

تُفتشان بشمعةٍ خضراء

عن سُحب تنام حبيبتي السمراءُ فوق رموشِها الخضراء...» (ص 74-75)

هذا إذاً حديث الشجن واليأس والعشق والحياة وكأن قصيدة الشاعر تضع خلاصة لكل تلك اللواعج والأطياف التي تم رسمها في السابق، لكن الشجن يكبر هنا، ولا يترك للأمل مجالاً للتجلي إلا في شكل أطياف شاحبة يتعلل بها الشاعر من أجل البقاء موصولاً بحبل نجاة مهترئ مع الحياة:

«أنا في انتظار حبيبتي

لكنَّ سورَ الانتظار

أمسى سِواراً حول معصمي الصغير

نَفَسي تمزقُه سراديبُ الحصارْ

وتفتّتُ الأحلامُ أحلامي وأشعر بالدوارُ

(..............................)

أنا لم أمت مادُمتُ أشعر بالدوار». (ص: 78)

ولقد بدا لنا أن الشاعر *محمد علي الرباوي* قد جعل الوحدة والأحلام موضوعاً أساسياً في ديوانه «*أطباق جهنم*». وأن الذات التي يتم رسمها في بعض لوحاته الشعرية تقنع أحياناً بالعزلة وأطياف الأحلام التي تنثال عليها مع الذكريات. وفي وسط هذا العالم الشعري تحضر ذكرى الحبيبة ويتحول الشجن إلى سعادة أو وحي أو صحو. هذا ما نلحظه مرسوماً في مقطوعة شعرية ضمن الديوان تحت عنوان: *كتابة فوق خريطة الصحو*. والمقطع الأول فيها يلخص هذا الإدماج بين دواعي الشجن (أي الوحدة) والذكرى من أجل بلوغ سعادة مستحدثة بدعامة الخيال الشعري:

«*حينما تبلَعني الوحدةُ يا رفيقة*

أشربُ الأحلام، وأمتصُّ شذا الذكرى الرَّقيقةْ

فأحسُّ الوحي يخطو فوق أنفاسي العشيقة

ناسجاً في وتري فُستان أنغامٍ طليقةْ». (ص: 72)

وإذا كان الشاعر *محمد علي الرباوي* قد وجد مخرجاً من شرنقة الجشن في عوالم الحلم، فإننا نعود مع *محمد الشيخي* في ديوانه «الأشجار»[10] إلى عالم المآسي العربية التي تجرعتها الأوطان في حصار بيروت يشهق فيها الجرح الرديء» (ص: 25) ففي قصيدته الطولية «*صفحات من كتاب الأسئلة*» تصبح «*أسماء*» رمزاً للمرأة التي باعت نفسها وهجرت نبض الأسئلة الحقيقية، لذا لم يعد هناك مجال للعشق العفيف بل البحث عن امرأة تعانق هموم الناس في الأرصفة:

«*إن أسماء ارتحلَتْ*

عن لُهاث اليقين

وعن نبض الأسئلةْ

من يغرسُ صاعقةَ البعثِ

في جسدِ الأجوبةْ

❖ ❖ ❖

قلت فارحل بعيداً

ولتخرج من عباءة قيس..

طلِّقْ كلَّ حريمِ الوهم..

ولتعشق كل امرأة..

قد تحبل من غضبِ..

الأرصفة». (ص: 57)

ليست لأسماء صورة واضحة مع ذلك في الديوان، فهي منساقة مع الأطماع ولكنها في نفس الوقت تنتحب وتعي أنها مغلوبة هي ووطنها المحزون، ولا تتردد في الخضوع والاعتراف للغالب بغلبته:

«... إنا لنراها تتشّح في شبقِ النفط

تنقش فوق الرمل الموبوء:

مــــــولايَ!

لا غالب إلا أنت

لا مغلوبَ إلا نحنُ

وذاكرةُ الوطن المحزون» (ص: 33)

ولا يتبقى بعد ضياع أسماء إلا فجيعة الوطن العربي الممتد حيث الموت والدمار واليأس:

«فعليك السَّلام.. أيا وطناً

يغلي فوق نيرانِ الأفئدة

أينما وليتُم وجوهكم

في جِهات البَحر أو البر..

يَنكمش الحلمُ المسكوبُ على

وجه الزمنِ العابسِ». (ص 42).

ولا يتخذ الشراب في هذا النص وسيلة للسلوان، كما نجد عادة في الشعر العربي القديم، بل يصبح ذلك أداة لتوزيع الحزن والألم على الأخرى. هذا ما يجعلنا، رغم كل المحاولات التي بدت في القصيدة لفتح باب الأمل، نرى أن الشجن واليأس في قصائده الديوان هو الميسم الغالب:

«قلتُ هاتوا الخوابي

ولتُفرغوا صدري المترعَ

قربوا .... مني..

هو الفيض.. ولتكرعوا

من معتق هذا الحزن الأشيب

واسكبوا شرياني فوق السطوح..

وفوق منارات الزمن الأبلهٓ» (ص: 43)

وحينما لا نستطيع أن نتبين عناصر واقعية مسؤولة عن مأساة الذات في أي قصيدة شعرية، فإن المرجع الوحيد الذي يتبقى هو السند الافتراضي. لذا يبدو لنا الشعر مبني لكي يجعل من حرية القراءة هدفه المركزي. ذلك أن الإشارات الواقعية نفسها إذا ما صادفنا وجودها في النص، فإنها غالباً ما تكون عائمة في بحران من الأخيلة والصور تجعلنا دوماً بعيدين عن الدلالات

الواقعية المباشرة. ولعل السبب الأساسي في كل هذا يرجع إلى أن الشعر ليس من غاياته أن يسرد الوقائع ولكن أن يجسد ردود الأفعال العاطفية والنفسية تجاهها.

هذا بالتحديد ما نجده ماثلاً في قصيدة للشاعر *عبدالسلام الزيتوني* عنوانها «*رحلة لغو*» من ديوانه: «*نسيت دمي عندهم*»[11]. ففي هذه القصيدة لا نستطيع بالتحديد أن نعرف السبب الذي يجعل الذات ترفض التواصل مع القرين، هناك فقط عبارات رمزية يمكن تأويلها بأي مدلول افتراضي مناسب، منها مثلاً ما جاء في السطر الشعري الرابع من القصيدة: «*بيني وبينكِ أودية من حرائق*» (ص: 14). فهل يدل ذلك على مشاجرات أم أوضاع اجتماعية مأساوية تمنع الوصال؟ ومنها أيضاً هذا السطر الشعري الذي ورد في منتصف النص «*أتقرّى انفلات الخطى في عينيك*» (ص: 15) فهل يُشار هنا إلى الخيانة أم إلى الحيرة أم إلى ماذا؟ وفي اعتقادي أن كل هذا اللاتحديد لا يسيء مع ذلك للقصيدة، فهي من الناحية الانفعالية والنظمية والإيقاعية حائزة على كل مقومات البنية الشعرية، وخاصة في المقاطع الأولى من النص حيث يبدو أن الشجن الذي يتجسد في ملفوظ الفاجعة جعل من المستحيل قيام أي تواصل مع نداء المرأة. وفي هذا النص أيضاً تصبح القصيدة بديلاً محتملاً لهذا الوصال المستحيل، مثلما رأينا ذلك في قصيدة للشاعر *صلاح الوديع* في قوله: «*تمضين وحدك.. ها أنا أمضي لبكم قصائدي*». أما عبدالسلام الزيتوني فيقول:

«*ذراعايَ مشلولتان*

وراحلتي مِن مقالْ

وبيني وبينكِ أوديةٌ من حرائقْ

لا تُشرعي للفواجعِ نافذة

لا تقولي تَعالْ.

اجيئُك منْ عدمي ام اجيئُك من ورمي

أم أجيئك من سرْحة الشّعر ظلاً

تهالك وانقرضتْ في الزحام دناصييرهْ.

وكيف أُنازل ذاكرةً

واخرسُ دَوَّامة اللغو في لغتي..» (ص: 14)

أن يكون الشعر بديلاً عن الحياة فمعنى ذلك أن آفاق الحياة قد أوْصدت رحابها في وجه الذات. فهل يكون الشعر غذاء من الأوهام؟ ولكنها أوهام بناءة لأنها مع ذلك تفتح مجالات التجاوز والسمو وتحقق، ولو إلى حين، نوعاً من التوازن الداخلي للذات لضمان الاستمرار بأقل خسارة ممكنة. إن النكبات مسؤولة إلى حد كبير عن هذا الوضع المتشنج. وحينما تُغزَل ضفائر الرفيقة من عصارة النكبات فإن الشجن يدمر الوصال. هذا ما عبر عنه الشاعر في قوله:

«رفيقةُ عمري

من النَّكبات

غزلتُ ضفائركِ

ولوَّنتُ عينيكِ من عصبي

ومن غضبي

ونازلتُ حتى السماواتِ

(.................)

فكيف أجيء..

وكيف ألُمُّ الشظايا وكلُّ المسالكِ ملغومة». (ص: 14-15)

ليس للشاعر عبدالسلام الزيتوني موقف واحد من المرأة ساعة

الإحساس بالشجن. فقد تبدو بلسماً شافياً مطلوباً في اللحظات العسيرة دون أن يكون التواصل معها دائماً ممكناً. هذا ما عبر عنه في قصيدة قصيرة عنوانها: *النزل المهجور* ضمن الديوان المشار إليه، وهي بمثابة جملة شعرية طويلة، إذ لا يمكن أن نقرأها إلا دفعة واحدة من بدايتها إلى نهايتها لنحس بشحنتها الدلالية الخاصة:

«*نَزلٌ تضاجعُه الرياح*

وتحتمي

فيه المتاعبُ والتعاسة والهمومْ

والعانسُ العرجاءُ

مافتئتْ تجوب بطاحَه

والبومُ يَنْعَق أو يَحومْ

تستطلعُ الغيبَ

على الرَّمل وتُنبئُ

بالحظوظِ الخافياتِ على الغيومْ

وعجائزٌ

قيل بُعثْنَ من القبورِ

على هدًى

يحملنَ

أسرار النجومْ،

فأينَ منه حبيبتي؟

خلِتُها مضَتْ

ستاً من اللُحظاتِ في البهو النعيمْ» (ص: 49-50)

نجد في سياق الشعر المغربي الحديث بعض النماذج الخاصة التي تعيدنا إلى نوعية الشعر الغزلي العربي القديم دون أن تفقد مع ذلك بعض ملامح المعاصرة. ونقصد بهذا أن الشاعر يبقى مرتبطاً بعوالمه الفردية دون أن يُغرق قصيدته في متاهات فواجع العصر الكثيرة، تماماً كما كان يفعل *نزار قباني* مثلاً في أشعاره الغزلية الأولى. لقد سار الشاعر المغربي *محمد الطوبي*، وخاصة في ديوانه: *تجربة الإكليل في كمنجات الخريف*[13]، في هذا الاتجاه، إذ لا تظهر في قصائد الديوان هموم العصر، ولذلك فالشجن المعبَّر عنه هو وليد حالة التعلق بالقرين وفقدان الوسائل للتواصل معه، حتى ليكاد شعره أحياناً يخرج من دائرة الشعر الغزلي الحسي إلى سماوات الشعر العفيف. وعلى العموم فقد استطاع بمعادلة تركيب شعره الصعبة أن يزاوج بين الغزل الحسي والعفيف في آن واحد. لذا نشعر عند قراءة قصائده بالفرح والشجن في لحظة واحدة. جاء في قصيدته: *الموشح في اكتناز البلح* ضمن الديوان المذكور ما يلي:

«أحبُّك كي يضحكَ القلبُ أو يسْطعَ الفرحُ
بالطيور ادخُلي لُغتي
بالحمام ادخُلي صبْوَتي
ودَعي صلواتي على وَجع القلْبِ تنْفتِحُ
(.................)
وحيداً أحبك وحدي بعشْقِك أُفتضَحُ
لا شَتاتي بلادٌ ولا وطني جُلَّنار
جهات المتاهةِ عمري وجُرحي النَّهارْ
شحاريرُ زهوي على نخلةٍ ... تنشرح» (ص: 34-35)

شعر الطوبي في هذا المجال لا يمكن فصله عن تاريخ الشعر العربي

القديم. إنه لاينفك يعود حتى من الناحية الإيقاعية إلى استغلال الأوزان التقليدية للتعبير عن دلالاته المشبعة بالألم واللذة على حد سواء. كما إنه قادر على الجمع - كما قلنا - بين الغزل الحسي والعفيف في تركيبة غير سيرة الامتلاك دائماً في الأشعار العربية الحديثة. وهذا ما يجعل نكهة شعره فريدة في نوعها ومتميزة عن شعر نزار قباني رغم أنها قريبة منه:

«يا مَنْ أُحبُّك هَلْ يبكي معي الوترُ
برقُ الحَنينِ على مَنفايَ يَنْهَمِرُ
(..................)
فعِشْقُكِ الصعْبُ كالإعْصار في جَسَدي
إنّي بعِشْقِكِ مجروحٌ ومُنْبَهِرُ
(..................)
ما هَمَّني ارْقي الخَلاّبُ سيّدتي
إن كانَ نادَمني بالغِبْطةِ القمَرُ
(..................)
فمن يُسرِّحُ العمرَ من تسَكُّعِهِ
ويرنُسي الليْلُ والأحزانُ والسَهَرُ
يُتمي أُحرِّضهُ سهْواً على قدَحٍ
فيسْطَعُ الجُرْحُ صُلباناً فأنْكَسِرُ»

(من قصيدة: مزهوٌ أنا ملكٌ. من ديوانه المشار إليه سابقاً ص: 12-13).

وقد نجد في الشعر المغربي رفضاً للتواصل مع المرأة في إطار علاقة حسية قد توصف بأنها ماجنة. ولا يحدث هذا إلا عندما يتضافر الهم الفردي مع الهم الجماعي، بحيث تصبح الذات مندمجة مع غيرها بدافع

المشاركة وحاقدة في نفس الوقت على أسباب الضيق والاختناق في واقع مأساوي. والشاعر هنا يذكرنا بحالات مماثلة عاشها بعض الأدباء العرب في الماضي ومنهم ابن الرومي، وأبو العلاء المعري. هكذا نشعر مع الشاعر المغربي *عيساوي محمد المرجاني* أن الضائقة الفردية مهيمنة، رغم كل شيء على الشجن الجماعي وأن الدلالات الشعرية تميل إلى مستوى التعبير عن بؤس الحياة اليومية الفردية أكثر من كونها تعانق القضايا المصيرية أو الإنسانية الكبرى، حتى وإن حاول الشاعر أن يجعلنا نشعر بأنه منغمس في هموم الجماعة، ففي ديوانه *صرخة في ليل الثعالب*، وخاصة ضمن قصيدة: *معبد الحب*، نرى أن الذات قد حاولت أن تعطي لمفهوم الحب دلالة جديدة مرتبطة بحب أكبر وهو المشاركة الوجدانية في الشجن الجماعي، وتظهر مؤشرات هذه المشاركة بصورة أوضح في المقطع التالي:

«.. *فقيثارتي مَطعمُ الجائعين*

وانغامُ لحني غَذا العاطلين

واشطارُ شدوي هُدى الحائرين

(..................)

الا فاتركيني لهمي الدفين

اعيش بئيساً مع البائسين» (ص: 33)

لذا يبدو الحب الذي تتحدث عنه الذات هو حب الناس والتعاطف معهم والاندماج بهم. ولكن القصيدة إلى جانب هذا تطالعنا بما يجعل الشاعر يسير في ركاب الشعر الرومانسي ذي النزعة الفردية:

....

ذريني فقد ملك الحب قلبي

ذريني أخط بدمعي الحزين

سطوراً على صفحات الجبين» (ص: 31)

لذا فمنطق القصيدة العام يشير إلى أن الهم الفردي والضائقة الفردية هما المحور الرئيس في كل هذا البؤس إلى حد أن الإلحاح على هذا الجانب قد ذهب بكثير من بريقها الشعري.

ومن الإشارات إلى الضائقة الفردية نذكر ما يلي (ص: 36-37):

1 - فقد ضلَّ عقلي بنار الخصوم

لقد أكلوني ومصوا لحومي

2 - فقد ملَّ دهري سلحفاةَ سيري

وقد وصل الناسُ قبلي بخير

3 - ذَريني بكوخي أُرتب قَشي

فقرشي ضئيلٌ وقد ضاقَ فرشي

وملَّتْ عظامي قتاداً بِفَشي. إلخ.

وتمثل أشعار العيساوي نموذجاً للشعر المغربي الذي يحتفظ بكل امتدادات الشعر العربي القديم مع محاولة الاندماج في الموجة الجديدة أحياناً، لكن دون أن يتمكن في أحسن الأحوال من مغادرة عباءة الشعر الرومانسي العربي.

يرفض الشاعر إذاً كل علاقة حسية مع المرأة ولذلك يقول: *لقد ضاق وقتي لكأس المجون.*

ولكنه يدعوها مرة ثانية إلى أن تنخرط في مذهب حبه الجديد:

«أريدُك لحناً ذكي الشَّذا

أريدُك سهماً يُبيد الدجا

أريدك نوراً يُنير الدُّجا

فهل أنت منَّا على هذا الرجا؟» (ص: 37)

ولعل الشاعر *علال الحجام* في قصيدته «*مكاشفة أولى*» ضمن ديوانه «*احتمالات*»[14] حاول أن يتدارك هذا الارتباك حينما أخفى همومه الفردية لفائدة الحب الكبير، حيث أصبح هذا الحب هو الموضوع الأساسي. ولكن مأساة الذات قائمة أيضاً في كون العدو يلبس قناع الحبيب فلا تدري الذات من يوجه إليها الطعنات. وليست حيرة الذات متعلقة باختيار أحد الدربين: حب الناس أم حب المرأة بل هي مجرد شعور بالمرارة بسبب الغدر المتربص بين تضاريس الوجع العربي. إذاً فالحديث عن المرأة هو مسألة عريضة لأن الموضوع الأساسي كما قلنا هو *حب الوطن*:

«مرسومٌ وجهُك بالقمرِ الحتْمي

يُسافر في الوطن الملغومِ

حبّاً يتوالد في أفقٍ مسمومٍ

ها أنتَ تجوبُ على دمِك المسفوحِ

تضاريسَ الوجعِ العربي

وتجعل طاعنَ قلبك بين الصُّحبة والأغرابْ

مادام عدوُّك لأبسَ وجهِ حبيبكَ في المحرابْ» (ص: 52)

لكن الشاعر علال الحجام يعود في قصيدة أخرى بعنوان «وأنا لي ملكوتي» ضمن نفس الديوان ليقيم علاقة تفاضُل واختيار بين ملكوت الشعر من جهة والارتباط بالمرأة من جهة ثانية. ومنذ بداية القصيدة نجد التباعد قد حصل بين الشاعر والمرأة لأن اختياره كان بين أدغال القصيد:

«عندما طالَعني وجهُك يوماً في الطريقِ

كنتُ قد يممت وجهي جهةَ الغابِ البعيدِ

ذاكَ دربي بين أدغالِ القصيدِ

والهوى المورقُ في الحرف رفيقي

لا تلومي في الجوى زَهْرَ البراري

فهو يختارُ مداهُ». (ص: 60)

ولقد رأينا عدداً من الشعراء المغاربة (أشرنا إلى بعضهم سابقاً) يختارون عشق الشعر بديلاً من عشق المرأة ولا يفتحون أملاً للمرأة كي ترتاد عوالمهم إلا إذا هي استجابت لشروط معينة، منها على سبيل المثال أن تتحول إلى وتر أو إلى غزال أو عصفور. وهذا لا يعني في نهاية المطاف إلا أن تتحول إلى أداة تأثير سحرية، مثلما هي أداة التأثير الشعري التي يمتلكها الشاعر. ألا تريد الذات في هذه الحالة أن يكون الحبيب نسخة مطابقة لها، تختار الشعر والجمال مثلما فعلت؟. هذا ما نظن أن علال الحجام عبر عنه حين قال في نفس القصيدة:

«.. *والأناشيد على موج الدياجير شراعٌ*

لا يناجي فُلكها الأزرق إلا

وترٌ يسقي المحيا

وغزالٌ يوقظ الكاسَ التي نامتْ

وعصفورٌ يغني..

هو ذا المتحَف إن شئتِ اطرقيهْ

واغنمي أوقيةً من عَشْبةِ الحُسن

ومكيالَ شبابٍ

علَّ انقاض الطلولْ

ترعوي يوماً. وتَهْمي نبعَ فجرٍ في اليباب». (ص: 63)

ولأن الشاعر متأكد بأن المرأة التي يخاطبها ليست مؤهلة لمثل هذا التحول السحري، فإنه يعتذر لها عن إمكانية تحقيق التواصل بعد ما كان بينهما من ذكريات، وما حصل من شرخ:

«عفوكِ الآن فإني

ليس لي ركنٌ صغيرٌ

للقاء عابرٍ

بين حقول الذكرياتْ.

أوْغَلَ الشرخُ

وتعالى بيننا سورٌ رهيبٌ

كيف لا يذبُل هذا السُّنبلُ الظامئُ صيفاً» (ص: 65)

هنا نصل إلى استحالة اللقاء بين الشاعر ورفيقته. ومع ذلك لا يتغلب الشجن في هذا النص مثلما رأينا في معظم القصائد السابقة لأن الشاعر خلق ملكوته الخاص في أجواء القصيدة، وهو راض عن حالته تمام الرضى إلى حد أنه يقول:

«اسرحي بين الغيوم

وأقيمي عُرسك الساحرَ سبعاً

في قصور من رمالْ

فأنا لي في جنان الوجد

كأسي وكرومي

وأنا لي ملكوتي» (ص: 61)

ويؤكد نفس المعنى أيضاً في قوله:

«أنت..

راهنتِ على أن تشحذي البندول بثَأراً

على جيد الزمان

وأنا..

استسْقَيتُ غيماً

طاف بالروضَةِ دهراً

فَسقاني مطراً عذب الأغاني...» (ص: 64)

وقريب من هـذا الموقـف وجدنـاه سابقاً في بعض قصائد محمد علي *الرباوي*، لكن أحلام الرباوي كانت دائماً مجللة بالألم، إذ لم يتمكن من إخفاء أحزانه. أما علال الحجام في هذه القصيدة خاصة فقد تجاوز عرض سعادته، بإقصاء المرأة من ساحته ليتربع وحده فيها إلى درجة أنه كان يعرض حالة المرأة بنوع من التشفي على ما آلت إليه من ذبول وفساد فاكهة:

«*المحي وجهك في المرآة مَرّة*

ستري سوسنة تذبُل في باب النحيبْ

وتري فاكهة تسقط خلف السور مُرّة

وتري أشجار لوز ترتدي بُرْد اللهيب..

ازرعي الريح ثلوجاً نادفة

تحصدي الليلة شوكَ العاصفة» (ص: 62)

في بعض قصائد الشاعر عبدالسلام *المساوي* التي عالجت موضوع العلاقة مع المرأة يغيب البعد الجماعي والإنساني العام. وتنتصب رغبات الذات، لكنها تبدو لأول وهلة بعيدة عن عالم .... وكأن الذات كانت تبحث في المرأة عن روحها ومحبتها لا فجورها. فهل نحن أمام شعر عذري معاصر لا يعاني صاحبه مرارة الهجر بل حرقة البحث عن امرأة تكيف نفسها على مقاس الصورة المرسومة سلفاً من قبل الذات؟ هذا ما يبدو لأول وهلة أن شعر المساوي قد حاول رسم معالمه في قصيدتين ضمن ديوانه: «سقوف المجاز»[15]، ففي القصيدة الأولى وعنوانها «*قيامة صغيرة*» يحضر الشجن في صورة إحساس بالفراغ، ولا يُطعِّم هذا الإحساس بأي بعد يتخطى

معاناة الذات، كما وجدنا في بعض القصائد السابقة. وفي المقابل هناك رغبة في التخلص من هذا الإحساس بالفراغ تتجلى في الحلم بارتكاب ذنب جميل. وحينما نتساءل عن طبيعة هذا الذنب الجميل؟ نرى أنه نوع من الاندماج العاطفي يتم فيه التجاوب بين ذاتين امرأة تقشر روحها ورجل يكرع بالصحو وينتصر على الأصدقاء في الرهان. وكأننا أمام قصة يتحدى فيها الرجل أصدقاءه بأن يمتلك قلب امرأة وروحها فيتحقق له ذلك التحدي ثم يفوز بالرهان. ولكن القصة بكاملها ليست سوى حلم. إذاً فهي تتخذ موقع حالة من الإشراط يمكن تلخيصها كالتالي:

الفضاء يضيق بجسدي ويسقيني طعم الفراغ وأنا لن أتعافى من حالتي إلا بامرأة تقبل أن تمنحني روحها........ لأكذِّب ظن الأصدقاء:

«في هذا الفضاء

الذي يزدحمُ بجثتي

ويقاسمُني طعمَ الفراغ

أحلمُ بذنب جميل،

بامرأة الجُموحِ

تُقشر روحَها

فوقَ السرير

وتمدُّ لي ليلاً

بلا جسدٍ

ونجمةً طالعةً

من زَفْرة النشيد.

أحلُم بخضرة الدورقِ

المسافر من تخوم الغيمِ

إلى عَطش الماء

فأخبِرُ من كذَّبني

بأني .... بالصحوِ

وأن ....

لم تذقه شفاهُ الظمأ

أحلم بالأصدقاءِ الحمقى

وهم يعودون في قيامة صغيرةٍ

لأقبضَ منهمْ

خَسارةَ الرهانْ». (ص: 67)

ما يحير في هذا النص هو حضور الذنب وغياب الجسد. فكيف يتم اقتراف الذنب بحضور الروح؟ لكنها روح ذات طبيعة خاصة، وكأنه أرادها بمواصفات تقترب من الجسد حينما قال «*أحلم بامرأة الجموح تقشر روحها فوق السرير*». وغياب الجسد، يكاد لا يكون له تأثير حين حضرت الكلمات الحسية التالية بكثافة: *الذنب، الجموح، تقشر، السرير*. إذاً ليست هذه العلاقة الروحية بريئة إلى الحد الذي نتوقعه لأول وهلة، لأنها أُغرقت بكثافة مادية ملفتة للنظر، فهل كان الشاعر يحاول تضليلنا بإبعاده للجسد وهو غارق في خطاياه؟ لعل الأمر قد يكون كذلك. والقصيدة على العموم تحتاج إلى تطبيق أدوات التحليل النفسي لكشف خبايا هذا الوضع الصوفي الغريب الذي تلتقي في حلبته الخطيئة والطهارة في نفس الوقت. ونحن نطرح هنا هذه المهمة لمن أراد أن يقوم بها من الباحثين والمهتمين.

كل ما قدمناه حتى الآن إنما هو قراءة تأويلية لبعض القصائد المغربية التي وقعت بين أيدينا. ولذلك فهي دراسة لم تنطلق من خلفية انتقائية مبيتة،

وإنما جاء اختيار المتن المدروس فيها بطريقة عفوية. وعلى هذا الأساس فالشعر المغربي الذي عالج موضوع *العشق والشجن* ليس محصوراً بالضرورة في هذه النماذج وحدها، بل هناك نماذج أخرى نجدها في شعر عبدالله راجع والمعداوي وغيرهما من الشعراء المغاربة التي تستحق قصائدهم الخضوع لدراسة من هذا النوع.

وقد أوقفنا المتن المدروس هنا على حقيقة أن المزاوجة بين *العشق والشجن* تستجيب لدواعي المرحلة التاريخية والحضارية التي رأينا أنها تميل بالمبدعين إلى إدماج هواجسهم وأحلامهم الذاتية بهواجس وأحلام الجماعة في إطار نوع من الالتزام بالقضايا الإنسانية العامة، دون أن تلغي هذه الحقيقة احتفاظ بعضهم بأصواتهم الذاتية الغالبة، كما نجد في النماذج الشعرية ذات الميل الرومانسي. ولكن معظم الشعراء ساروا في المسلك الأول. وقد تفاوت الشعراء في الاستجابة لهذا الداعي الحضاري، فبعض التجارب رسمت كما رأينا، الخيبة في الجمع بين الألم والعشق، لأن الهموم الذاتية والاجتماعية دمرت كل أمل في التواصل العاطفي مع القرين. وهذا الاتجاه قد يعلن عن الأسباب الموضوعية الباعثة للشجن خصوصاً عندما تشير القصيدة مثلاً إلى حوادث واقعية محددة، لكننا نجد أيضاً من يتعمد داخل هذا الاتجاه تعتيم الأسباب أو إرجاعنا إلى أسباب عامة، وكأن الشاعر يريد فصل قصيدته عن مناسبتها الخاصة من أجل ترك دلالتها مفتوحة على كل التأويلات الممكنة.

وهناك اتجاه آخر لا يرى أيضاً أملاً في التواصل العاطفي بين الرجل والمرأة، لكنه يفتح نافذة أمل في القصيدة ذاتها، إذ تتحول إلى محفل تتثال فيه ذكريات العشق، وتتحول لحظة الشاعر إلى سعادة قائمة في الحلم لا في الواقع. هذا ما تجلى لنا مثلاً في أشعار الرباوي على سبيل المثال.

وفي اتجاه آخر نجد الشجن حاضراً لأسباب موضوعية تتعلق بالواقع المأساوي العربي ويُستبَعَدُ التواصل العاطفي إلا بشرط أساسي وهو أن تتحول

المرأة من متواطئ مع القيم السلبية إلى امرأة تتحمل مسؤوليتها (مثل ما هو حال الشاعر) في شجب هذه القيم والنضال من أجل قيم إيجابية. هذا ما وجدناه مثلاً في أشعار محمد الشيخي وعلال الحجام.

هذه الاتجاهات السابقة كلها متقاربة، لأنها جميعاً تنطلق من تلاحم الذات مع القضايا الاجتماعية كما أن هاجسها مشدود إلى فعل التزامي بغض النظر عن درجة وضوح المنطلقات التي يستند إليها.

لكن الاتجاه الرابع، وهو ما أشرنا إلى علاقته بالحس الرومانسي، ففي القصائد التي تنتمي إلى هذا الاتجاه يتخذ الشجن طابعاً ذاتياً، هو ما أشرنا إلى علاقة بالحس الرومانسي، ففي القصائد التي تنتمي إلى هذا الاتجاه يتخذ الشجن طابعاً ذاتياً، أما العشق فله حضور يكاد يكون كلياً، لأنه ليس هناك أي عائق موضوعي يحول دونه، لكن هناك إشارة فقط إلى عوائق تحول دون الوصال، ولذلك يتحول البحث عن اللقاء وصعوبة تحققه إلى محرك أساسي لتفاعل الشجن مع العشق. وإذا ما بحثنا لهذا الاتجاه عن بعد إنساني، فإننا نجده في المماثلة القائمة بين التجارب العاطفية الفردية المتشابهة لا في المشاركة الجماعية في تجارب وأفكار محددة. وقد رأينا شعر محمد الطوبي قد مثل هذا الاتجاه في أغلب قصائد ديوانه: تجربة *الإكليل في كمنجات الخريف*.

ولقد رأينا إلى جانب ذلك كله أن تجارب الشعراء الفنية في معالجة العشق والشجن تختلف باختلاف أساليب التعبير وأدواته. فمعظم الشعراء استعملوا الصورة كوسيلة أساسية للتعبير عن حالاتهم الخاصة، كما أن أغلبهم حاول المزج بين الأساليب الغنائية والوسائل السردية وهو ما عزز تماسك عناصر القصيدة في وحدة بنيوية عضوية، وأبرز مثال رأيناه في هذا الصدد قصيدة الشاعر عبدالسلام الزيتوني «*النزل المهجور*» فقد جعلنا تماسكها البنائي مضطرين لعرضها كاملة. على أننا نجد أحياناً تقسيماً للقصيدة إلى مقاطع تتصادى فيما بينها بعلاقات حوارية تفتح إمكانات إجراء

التقابل أو التعارض بين الصور والمواقف. وهو إجراء يضفي أحياناً طابع الصراع الدرامي على النص الشعري الذي يرفض رغم كل شيء التضحية بالصور الاستعارية التي تحافظ على دورها المركزي في النص مثلما رأينا في أشعار علال الحجام وغيره من الشعراء الذين أشرنا إليهم. وأخيراً استفادت التجربة الشعرية المغربية من بساطة التعبير الشعري التي لها تاريخ طويل في الحركة الشعرية العربية من عمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وأبي العتاهية والبحتري، إلى نزار قباني. وتعتمد هذه البساطة في الغالب على الإيقاعات الداخلية وعلى الصور البعيدة عن المبالغات كما تجنح إلى الطابع السردي. إنها في الواقع تؤدي إلى بناء ذلك التعبير الذي يوصف عادة أنه السهل الممتنع. وقد مثل هذا الاتجاه إلى حد كبير صلاح الوديع.



الهوامش

1) انظر ابن منظور: أبو نواس «في تاريخه وشعره ومبادله وعبثه ومجونه».. دار الجيل، بيروت، 1975، ص: 215-216.

2) د. عز الدين إسماعيل: الشعر في إطار العصر الثوري. دار القلم. بيروت. لبنان، ط: 1، 1974. ص: 12.

3) جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر. دار العلم للملايين. بيروت، 1964، ص: 102.

4) انظر المرجع السابق ص: 122.

5) المرجع السابق ص: 359.

6) المرجع السابق ص: 369.

7) د. عبدالحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر. وقد عرض هنا لرأي أدونيس بالخصوص في سنوات السبعينات من القرن الماضي. مؤسسة نوفل. بيروت. ط: 1، 1980. ص: 34.

8) صدر الديوان عن منشورات عيون. ط: 1. البيضاء 1988.

9) صدر الديوان عن منشورات المشكاة. وجدة 1988.

10) صدر الديوان عن دار قرطبة. ط: 1، البيضاء 1988. وقد كتبت القصائد الواردة بين سنتي 83 و86 حسب إفادة الشاعر.

11) صدر الديوان عن منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، 1994.

12) انظر ديوانه المشار إليه سابقاً: لا شيء في القلب يستحق الانتباه، وخاصة قصيدته: «لو جاءني قلبي» ص: 72.

13) صدر الديوان عن منشورات البوكيلي: ط 1، 1998.

14) صدر الديوان عن مطبعة المتقي برينتر. المحمدية. ط: 1. 1998.

15) صدر الديوان عن دار النشر المغربية، ط: 1، البيضاء، 1999.



الجسور بين رؤيتين :

شوقي والقصيبي

محمد عبدالعزيز الموافي

- 1 -

نلمس الرؤية الأولى من هاتين الرؤيتين في قصيدة شوقي الطريفة «جسر البسفور»:

أميـر المؤمنين، رأيت جسراً	أمرُّ على الصراط، ولا علَيه
له خشبٌ يجوع السوسُ فيه	وتمضى الفأرُ لا تأوى إليه
ولا يتكلَّفُ المِنْشارُ فيه	سوى مرِّ الفطيم بساعدَيْه
وكم قد جاهد الحيوانُ فيه	وخَلَّف فى الهزيمة حافرَيْه

وأسمعُ منه فى عينى جُباة[1]	تراهم وَسْطَه وبجانبَيْه
إذا لاقيتَ واحِدَهم تَصدَّى	كعِفْريتٍ يُشيرُ براحَتيْه

ويمشي (الصدرُ)[2] فيه كلَّ يوم	بموكبه السَنِيِّ وحارسَيْه
ولكن لا يمرُّ عليه إلاَّ	كما مرَّتْ يَداه بعارِضَيْه

ومن عجب هو الجسرُ المعلَّى	على البسفور، يجمع شاطئَيْه
يُفيدُ حكومةَ السلطان مالاً	ويُعطيها الغنى من مَعْدِنَيْه
يجود العالَمون عليه. هذا	بعَشْرتِه، وذاك بعَشْرَتَيْه

وغايةُ أمرِه أنّا سمعنا	لسانَ الحال يُنشِدُنا لديه:

(أليس من العجائب أنَّ مثلي يَرَى ما قلَّ مُمتنِعاً عليه)؟
وتؤخذ باسمه الدنيا جميعًا وما من ذاك شيءٌ في يديه)؟

وقد تركت هذه القصيدة أثراً طيباً لدى السلطان عبدالحميد الذي توجه إليه شوقى بتلك المداعبة الجادة البديعة.

أما الأخرى فهي «*ضرب من العشق: جسر المحبة*» لغازي القصيبي التي صور فيها الجسر الذى يربط بين السعودية والبحرين تصويراً رائعًا، يقول فيه:

ضربٌ من العِشقِ.. لا دَربٌ منَ الحَجرِ
هَذا الذي طَارَ بالواحاتِ للجزرِ
سَاق الخيَام إلى الشطآن فانزلَقتْ
عَبر المياهِ شراعًا أبيَضَ الخَفَرِ
مَاذا أرى؟ زوْرقًا فى اليَمّ مُندفعًا؟
أمْ أنّه جَمَلٌ مَا مَلّ مِن سَفَرِ؟
وَهذِه أغنيَاتُ الغَوْصِ فى أُذنى؟
أم الحُداة شدَوا بالشعر فى السَّحرِ؟
واستيقظت نخلةٌ وسْنى تُوشوِشُنِى
مَن طوّقَ النخلَ بالأصدَاف والدُّرَرِ؟!
نَسيتُ أينَ أنَا.. إنّ الرِّيَاضَ هُنَا
مَع المنامةِ مشغولان بالسَّمرِ!
وَهذِه جِدّةُ جَاءتْ بأنجُمِهَا؟
أم المحَرّق جَاءتنَا مَعَ القَمَرِ؟

أم انـهـا مـسـقـطُ الـسـمَـراءُ زائـرتـي؟

أم انـهـا الـدوحَـة الخضَـراءُ فـي قـطـر؟

أم الـكـويـتُ الـتـى حَـيَّـت فـهـمـتُ بـهَـا؟

أم انـهـا الـعَـين كـمْ فِـي الـعـين مـن حَـوَرِ؟

بَـدوٌ وبـحـارةٌ.. مَـا الـفـرْق بـيـنـهـمَـا

والـبـرُّ والـبـحـرُ يـنـسَـابـان مِـن مـضَـرِ؟

خـلـيـجُ! إنَّ حـبَـالَ الـلـهِ تَـرْبـطُـنَـا

فـهـلْ يـفـرّقـنَـا خَـيْـطٌ مـن الـبَـشَـرِ؟

وعلى الرغم من شبهها الظاهر بقصيدة شوقي - نجدها قد اتجهت وجهة تختلف عنها: إحساساً وأسلوباً، رؤية واتجاها..

- 2 -

الجسر الذي يتناوله شوقي يمر فوق مضيق البسفور الذي يصل بحر مرمرة بالبحر الأسود. وهذا الجسر يربط بين شطري «القسطنطينية: الأستانة» التي فتحها السلطان محمد الفاتح 1453م واتخذها عاصمة للدولة العثمانية، أطول الدول الإسلامية عمراً. ثم تغير اسمها إلى «*إستانبول*».

لم يشع هذا اللون من شعر الفكاهة والسخرية فى الشوقيات، مع قدرة شوقي على إجادته. ولعل السبب في ذلك الظنُّ بأنه يتنافى مع المكانة الأدبية والمركز الاجتماعي للشاعر، أو أنه أدنى منزلة من الشعر الجاد الرصين!

والحق أن هذا اللون الساخر الفكه إن هو إلا غصن زكي نجح المبدعون المبرِّزون من الشعراء في استنباته من شجرة الهجاء «الخبيثة»! وهو بإيحائه، وعدم مباشرته، وقدرته على التجسيد والتشخيص - أسمى فنية وأقوى تأثيراً في السامع من الهجاء المباشر.

شيء من هذا نلمسه في البذور الأولى لدى الشاعر الجاهلي في تصويره الساخر الهادئ لغفلة أقوام لا يدرون ما يفعلون، بل يتوهمون أنهم كاملون، فيسيرون شامخين تائهين..!:

إن يغدِرُوا أو يفجروا		أو يكنبوا، لا يحفِلُوا!!

يغدُوا عليك مُرجَّلين كأنهمّ لم يفعلوا!!

وتلك صورة أخرى للتشكيك الساخر، توجع وتؤلم أكثر.. من الهجاء المحض الذي يئول غالباً إلى سباب مقذع:

وما أدري ولستُ إخال أدري		أقومٌ آل حصن أم نساء؟!

وعموماً يظل هذا الفن الشعري الراقي أقل كماً من الهجاء المقذع. لكن نماذجه الجيدة ترفع من قدره، وتغرى الكثيرين بالاقتراب منها، ومحاكاتها. ولننظر إلى تلك القصة الشعرية المركزة، بَلْهَ الصورة الفنية الرائعة، لهذا البخيل الكزوز:

رأيت الفضلَ مكتئباً		يُناغي الخبزَ والسمكا!

فقطَّب حين أبصرني		ونكَّس رأسه وبكى!

فلما أن حلفت له		بأنّيَ صائم، ضحكا!

أي روعة بلغها النواسيّ هنا؟ وكم من المناظر يحتاج المصور إذا أراد فك تلك الصور الفنية «الزمكانية» لينتهي إلى «لحظة التنوير» في القصة، بإعلان الصيام، فالانتشاء مرحا؟!.. بعد تدرج رائع من خلال استكناه نفسية البخيل وما تمتلئ به من غم مقيم، خوفاً من المستقبل على ما يملك. فيقضي وقته في عبث مضحك، يوحي بتأصل الحرص والأثرة وتحول «الشيء» من وسيلة إلى غاية «يناغيها» كالأم مع رضيعها! ويستمر في التجسيد الدرامي «فقطب.. ونكَّس رأسه.. وبكى!».

ولعل من المناسب لهذا التمهيد الملائم، أن نستعيد صور ابن الرومي الساخرة، الرائعة، الذائعة، في تجسيد أحوال الأحدب تلك الصور التي تستغني بروعتها عن كل تعليق أو إضافة:

قصرتْ أخادعهُ وطال قَذالهُ فكأنه متربِّص أن يُصفعا

وكأنما صُفعت قفاه مرةً وأحس ثانية لها فتجمعا!

- 3 -

ربما كانت ندرة الهجاء في شعر شوقي أحد الأسباب التي حادت به عن احتذاء هذا اللون من شعر الفكاهة والسخرية؛ لأنه لم يشعر بحاجة ملحة لاستخدام بديل فني للهجاء الذي ترفع عنه فلم يشع في شعره.

وإذاً فلم يكن لديه مانع فني، إن صح هذا التعبير؛ لأن حاسة السخَر لديه يقظة متوهجة لاقطة ؛ نلحظ ذلك في تصويره للهلاك المتوقع لمن يعبر الجسر بالجزء الذي يزلزل النفس عند المرور فوق الصراط «أمر على الصراط ولا عليه..!»، بما توحي به الصورة من الهلع يوم الفزع الأكبر!

وبعد توظيف التراث العقدي لإضفاء القداسة على الصورة، والوصول بها إلى أكبر قدر من التأثير - تتوهج حاسة السخرية في تلك لصور الرائعة «خشب يجوع السوس فيه..!» لأنه تحول إلى هشيم تذروه الرياح، ليس فيه ذرة تمسك بأختها! «وتمضي الفأر لا تأوى إليه..!».

ويستمر ساخراً من هشاشة هذا الجسر وتهالك أخشابه في تلك الصورة الحية:

ولا يتكلَّف المنشار فيه سوى مرِّ الفطيم بساعديه!

ثم يعرج على نقد خفي لسياسة الدولة «الجابية» المولعة بالتحصيل والابتزاز، المُعرضة عن الإنفاق والإصلاح.. فهي لا تكتفي بإهمال المرافق التي

يستخدمها الناس ، وغض النظر عن المشقات التى يكابدونها - بل تطلب منهم "ثمنا" لذلك ! فى همة نعدمها لديهم ، ولا نعرفها عنهم..!:

وأسمجُ منه فى عيتى جباة		تراهم وسطه وبجانبيّه
إذا لاقيتَ وَاحدهُمْ تصدى		كعفريت يشير براحتيّه!

ومن طرف خفي يداعب رئيس الوزراء مداعبة لا تخفى غايتها؛ فالموكب مؤتلق والحراس كثْر، لكن الغفلة سائدة والإهمال شامل..!:

ولكن لا يمر عليه إلا		كما مرتْ يداه بعارضيه!

ثم يختم القصيدة بمفارقة كبيرة ساخرة بين «عائد» الجسر الضخم على الدولة، والإهمال المشين لإصلاحه من بعض عائده ! ومن ثم أنطق الشاعر لسان الحال، موظفاً تراثه لإبراز تلك المفارقة؛ حثاً على إزالة التناقض بين طرفيها، وأملاً أن يحلّ محله الانسجام المفتقد بينهما، من خلال هذا التضمين الموفق:

أليس من العجائب أن مثلى		يرى ما قلّ ممتنعا عليه؟!
وتُؤخذ باسمه الدنيا جميعاً		وما من ذاك شئ فى يديه؟!

- 4 -

«تختلف قصيدة القصيبي عن قصيدة شوقي اختلافاً واضحاً؛ فمن حيث الأسلوب يعود القصيبي إلى اللون الذي يولع به كثيراً . وهو ذاك اللون الذي يزاوج فيه بنجاح ملحوظ بين الأسلوب القديم في جلاله و«جزالته» والأسلوب المعاصر في حداثته وطرافته من حيث المعجم، وبناء الجملة، ورسم الصورة، مع براعة في الإيحاء بتجربته.

لقد بدأ بداية فخمة رصينة تؤلف بين القديم والحديث في نسق متجانس:

ضرب من العشق.. لا درب من الحجر　　　هذا الذى طار بالواحات للجزر

وهي على الفور تذكرنا بـ «روائع» البسيط[3] هذا القالب الموسيقي العذب الذى أشجى عشاق الشعر العربي وأثار شجونهم.. فهو يقول في «أغنية للخليج»:

أتيتُ أرقبُ ميعادي مع القمرِ

يا ساحرَ الموجِ والشطآنِ والجزرِ

أتيتُ أمرحُ فوق الرملِ.. أنبشُهُ

عن ذكرياتي القدامى.. عن هَوًى صِغَري

أقولُ: شاعرك الولهانُ - تذكرُهُ؟

أتاكَ يحلُمُ بالأصدافِ والدُّررِ

ولحْتَ يا أزرقَ العينينِ فانطلقت

أشواقه بجنونِ البيدِ للمطرِ!

ويلفتنا في القصيدة تلك البداية الموفقة التي تجاوز فيها التوفيق هذا التجانسَ الطبيعي الرائع بين «ضرب» و«درب» - إلى تلك الأشواق الغامضة التي بثها المولى سبحانه بين كل متناظرين يكمل أحدهما الآخر: النبات والماء، البحر والسحاب، الإنسان وأخوه. فالجسر تجسيد لتلك الروابط الوثيقة المتحابة التي ينبض بها قلب العربي المسلم تجاه أخيه في قطر آخر، والتي تدفعه إلى تجاوز العقبات - طبيعية أو غير طبيعية - ليلتقي بأخيه. وما إن يقتحم تلك العقبات بهذا الجسر/ الطريق حتى «طار» الأخ إلى أخيه والإقليم إلى شقيقه، في عناق حميم متواصل، يفيض فيه كل منهما على الآخر أفضل ما لديه.. كلٌّ داخل هذا الإطار الموسيقي الخلاب لـ «البسيط» الذي تتوالى فيه الحركات الطويلة وتتعاقب مع الحركات القصيرة، فتتعانق مع أمواج الخليج التي تعلو وتهبط في مشهد طبيعي آسر أسفل الجسر[4]!

وهذا الذي «طار بالواحات» هو نفسه الذي «ساق الخيام عبر المياه شراعًا». وكأن الشاعر بمعجمه هذا يصعد بنا شيئاً فشيئاً إلى آفاق بعيدة تتجاوز الجسر إلى موقف أعم وأشمل، يتمثل في الحنين الجارف إلى الماضي الذي يكسوه الإنسان دائمًا بكل ما هو جميل وجليل؛ أليس ماضياً ولّى ولن يعود؟!

ومعجم الشاعر وصوره هنا يوحيان بتلك الحيرة الموزعة بين ماض راسخ في أعماقه، ومستقبل يهدد بزوال هذا الماضي الذي يتشبث الشاعر بمعالمه في أسى وحسرة. وتتضافر الألفاظ لتزيد من قوة هذا التشبث: الدرب، الواحات، الخيام، الشراع؛ فكأنه وهو يعبر هذا الجسر بما يمثله من قهر للطبيعة وإلجام لها - لم يزل تشنّف أذنيه أغنيات الغوص العذبة على ألسنة الأجداد، بما يمثلونه من طهارة ونقاء في هذا الزمان الجميل، المليء بذكريات عزيزة تستثير حنينه إليها، فيستظل بفيئها الحاني من وهج الواقع وهجيره!

ويمكن الظن بأن الجسر هنا كان مجرد «إثارة شعرية» حلق بعدها الشاعر في عوالم مختلفة مصوراً عالم الابتداعيين الأثير، ممثلاً في الهروب إلى الماضي أو الطبيعة البسيطة «الغاب» ومجسدًا في هذا الشجن الشفيف الذي يغلف مشاعرهم!

ونظرة خاطفة على عناوين دواوين القصيبي، أو بعض قصائده تؤكد هذا الملمح لديه؛ فمن دواوينه: «العودة إلى الأماكن القديمة»، «قطرات من ظمأ»، «معركة بلا راية».. ومن قصائده: «غريب! غريب! غريب»، «نهر من الدم»، «تباريح البئر القديمة». وتلك القصائد من ديوان واحد فقط هو «العودة إلى الأماكن القديمة» وهذا العنوان نفسه هو عنوان القصيدة الأولى في الديوان وفيها يعزف الشاعر ألحانه الحزينة على قيثارته المحطمة[5]:

عــدت كــهــلا تجــره الأربــعــونُ

فــأجـيـبـي أيـن الـصـبـا والـفُـتـون؟

مـا تـغـيَّـرتِ. أنـت لـيـل الـتـى (م)

أعـشـق لـكـن تـغـيـر المجـنـونُ!

عـدت بـحـريـنُ.. لا الـفـؤاد فـؤادُ

مـثـل أمـسِ.. ولا الحـنـين حـنـينُ

إنه الشوق الغامض الحزين إلى «الأمس» بنقائه وبساطته وخليجه:

كـان يـغـفـو فـي أذرع الـبـحـر بـيـتـي

حـولـه المـاء، رقـصـةً ولحـونُ

كـنـتُ أصـحـو والجـزْرُ خـلٌ وفـيٌ

كـنـتُ أغـفـو والمدُّ جـبـار أمـينُ

وإذا علمنا أن الشاعر ولد بالأحساء ونشأ في البحرين حتى أكمل فيها تعليمه الثانوي - أدركنا السر فى تعلقه بها، وأدركنا في الوقت ذاته عمق الأثر الذي خلّفه بناء الجسر في وجدان القصيبي. فانبعثت ذكرياته رفيفة ندية مستغنيًا بها عن الواقع، أو متعالياً عليه:

مـاذا أرى؟ زورقـاً فـي الـيـم مـنـدفـعًـا

أم أنـه جـمـل مـا مـلَّ مـن سـفـر؟!

وهـذه أغـنـيـاتُ الـغـوص فـي أذنـي

أم الحداةُ شدَوْا بالشعر في السحَر؟!

وقد كان لأسلوب القطع في القصيدة أثره فى إبراز إحساس الشاعر وتأكيده خلال تلك الوثبات المجنّحة بشوق جارف نحو الماضي «ماذا أرى؟ زورقاً .. أم أنه جمل ؟! "وهذه أغنيات الغوص.. أم الحداة شدوا بالشعر؟!».. والمجسّدة في الوقت ذاته لحيرته وضعفه، وتمزقه بين واقعه الذي يعيشه وهذا الماضي المتحرك في أعماقه.. يشده شدا إلى عالم البادية بجلساته الساحرة، وعالم الغوص بأغنياته العذبة!

يستغرق الشاعر في حلمه الرومانسي الذي تذوب فيه الحدود بين الموجودات ويمتزج بعضها ببعض، مستعيرًا كل منهما من الآخر بعض صفاته؛ فالنخلة حالمة تهمس، والشاعر يصيغ لها، وهي تفيض على البحر بأفنائها وهو يجود عليها بلآلئه وأصدافه:

واستيقظتْ نخلةٌ وسنى تُوشوشني

مَن طوَّق النخل بالأصداف والدُّرر؟!

نسيتُ أين أنا.. إن الرياضَ هنا

مع المنامة مشغولان بالسَّمر!

ونظن أن التجربة قد اكتملت بهذا العناق الحبيب بين العاصمتين. وبتلك الأحاديث الودية التي تستعيد الماضي بين مضارب الخيام وهبات الصَّبا.

أما هذا التطواف السريع بين عواصم الدول الخليجية فقد جاء نوعاً من «أداء الواجب» وبذل التحية لـ «المحرق» و«مسقط السمراء» و«الدوحة الخضراء» و«الكويت» و«العين».. في مقام رآه القصيبي يليق بذلك. فالجميع أمة واحدة، أو جزء متناغم من تلك الأمة التي ربط المولى بين أوطانها بحباله المتينة التي يجب أن نعتصم بها لنكون «خير أمة أخرجت للناس».

لكنه بعد هذه التحية التي أدى بها «واجبه» نحو الخليجيين - يتوهج وجدانه بهذا الختام الرائع:

بَدوٌ وبحارةٌ.. مَا الفرْق بينهمَا

والبرُّ والبحرُ ينسَابان مِن مضَر؟

خليجُ! إنّ حبَالَ اللهِ تَرْبطُنَا

فهلْ يقرِّبنَا خَيْطٌ من البَشَرِ؟

الهوامش

1) جباة: جمع جاب وهو المحصل.

2) يريد به الصدر الأعظم، وهو كبير الوزراء.

3) كبائية أبى تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب　　　في حده الحدّ بين الجد واللعب

ورائية الجواهرى:

أرح ركابك من أيْـن ومن عثـر　　　كفاك جيلان محمولاً على سفر

4) يقول الدكتور القط – فى محاولة بديعة لتعليل ذلك –: «للبحر البسيط في الشعر العربى نفحة شجن منسابة تحسها ولا تكاد تدرك سرها، إلا إذا اختبرنا بناء العبارات الشعرية اختباراً ممحّصاً .. على أننا نستطيع أن نتلمس في بناء العبارة والأبيات عند الشاعر (القصيبي) شيئاً مما يثيره هذا البحر من شجن، وما يتردد فيه من نغم شجي. ولعل أول ما يلفتنا من ذلك، كثرة تتابع الأصوات الممدودة وتعاقبها مع الحركات القصيرة، وكأنها أمواج تعلو وتهبط، أو تهبط وتعلو.. حتى تجيء القافية بحركتها القصيرة «قراراً» للنغمة المنسابة.. وقد تعكس الأصوات القصيرة والممدودة أحياناً طبيعة الحركة النفسية وتراوحها بين الحركة السريعة والخطرات البطيئة».. انظر الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة 1978، ص 508-509.

5) العودة إلى الأماكن القديمة. دار الصقر. البحرين 1985 ص 5-7.



قراءة في (الترياق) لأميمة الخميس

محمد الدبيسي

تحاول هذه القراءة، إستكناه الحمولات النصية، في هذه المجموعة، وتتبع محركاتها الدلالية، بدءاً من العتبات وتيمة العنوان، والنسيج اللغوي المكون للعلامات النصية، وإشارات اللغة ونظامها التركيبي، ووصولاً الى (المكان) وتحولاته كمكون سردي، في إطار شبكة العلاقات، وتشكلها وفقاً للحقول الدلالية، ومرجعية التصنيفات العلائقية، بين تلك العناصر في السياق النصي..؟



العتبات/ المكان:

يشكل غلاف المجموعة (وجهان) متماهيان ضاعت ملامح التقاؤهما، بقتامة اللون الأزرق.. وغابت تفاصيلهما كعلامات فارقة، تحتل الجزء الأسفل من الفضاء اللوني البرتقالي، الذي اكتساه الغلاف وفي أعلاهما.. (الترياق)/ الكلمة.. الهوية الاسمية للمجموعة القصصية (الثانية) لأميمة الخميس.

وفي مقدمة الأوراق التسعين، أطل أهداؤها:-

«إلى التي تداركتني بأطواق الكلام...... ومراكب الحكايات، وخاتلت تركيبة السم. لتحولها الى.... ترياق» ص 5.

وهذه العتبات التي تؤسس المفهوم الدلالي الأول الذي يحتويه (النص السردي) تتبوأ عنواناً تفسيرياً آخر ارادته الكاتبة في الغلاف الداخلي «الترياق.. تضاريس نسوية في جغرافية مدينة الرياض».

وهذا التأسيس الأول الناص على تحديد المكان (الرياض) يقارب مستوى الوعي به «كحاضن للوجود الإنساني وشرطه الرئيس وأكثر متلازماته

قابلية للتحول واختزال المفاهيم والاكتظاظ بعدد كبير من الحدود والتصورات والمحاميل وشحنات الجمال»[1].

وبالرغم من أن المكان في القصة القصيرة لا يتيح للشخصية الامتداد والتحول الزمني، واتساع آفاق الحركة والتشكيل، أو التعدد والتأثير،ممابجعل القصة القصيرة، في إطارها النظري النوعي؛ تثوير للحظة منذ بدايتها وإقحام أو سحب لحظة توترها من منطقتها الطبيعية إلى بداية اللحظة ذاتها، فهي ابنة زمنها لا تتجاوزه ولا تقصر عن بلوغه، بمعنى مواتاتها تطابقاً لحياتها الفعلية، ولمساحة وجودها الفعلي وتحققها الوجودي.

وقد أرادت الكاتبة منح المكان قيمته الوجودية واسناده الدلالي الرئيسي؛ لحمولاتها النصية في تحديده المعياري في العنوان التفسيري للمجموعة.

ويحقق تصور المكان على هذه الهيئة؛ جاهزيته الضمنية لاحتواء شخصيات القص وحكاياتها؛ بقدرته على افرازها نوعياً، وما يقتضيه وجودها في الذهن المتلقي من صيرورات متحركة ومتصاعدة، تتواتر على انتاج النماذج الشخصية، واكتناه طبيعتها الوجودية سواء باستلابها، أو مدها بالزخم الإنساني والحضوري في المشهد الحياتي. وتحويله الى مكان طارد للشخصيات لحظة تحققها الذاتي والوجودي، نتيجة للمعايير الاجتماعية التي ساعدت على تكوين الطبقيات والتناقضات الكائنة في التركيبة الاجتماعية، مما يجعل المرأة في هذه الحكايات تشعر بهامشيتها وتبعيتها وفقدان ذاتيتها، وبالتالي صار الفضاء البوحي مكاناً بديلاً ومتنفساً لهذه الاحتقانات.

لتستجلي الحكايات تلك الاحتقانات المكبوته، بتدوين مساقات قراءتها وتحليل جفرافيتها النفسية، وتشخيص حالتها الراهنة ،بوعي كتابي يتعالق مع الشخصيات ويستدر زخمها النفسي، ويعتبر بديلاً للشخصية عن مكانها الطارد، إلى فضائها الإنساني، وهو ما تتمركز البنى الحكائية عبره على ثلاث ركائز:-

1 - الرياض (المدينة)/ المكان الطارد والحاضن للجغرافيا النسوية وتحولاتها.

2 - (المرأة) المعبر عنها بـ (النسوية) لتجسيد مدلول عرفي جنسي يخالف الأنثوية، ويخرج من حقلها الدلالي، تأكيد على كونيته الوجودية.

3 - الحكاية، كمكون لفاعلية الشخصيات، باعتبارها وحدات دلالية، تكون السرد وتمثل شرعية تجاوز الجغرافيا كنمط مهيمن وطارد.

ومن هنا تدخل «المرأة نص الثقافة بكونها إنساناً تقلقه هموم كثيرة، قد تكون منها قضية التأنيث إزاء الذكورة وضعفه ومحاولة تسخير الرجل بالرغبة»(2).

وهي الفرضية التي تلغيها (الكاتبة) بدءاً من مفهوم التلقي، عندما نصت على (النسوية) كهوية جنسية لشخصياتها؛ تمنحها أحقية التعبير والتفكير، ومن ثم الإنكتاب والتدوين. واضعة (الرجل) في دائرة القمع والسلطوية.

ويؤسس هذا التصور رمزيته الضمنية في لحمة الفضاء السردي.

فالرياض .. ونساؤه هما بنية السرد المتجلية عبر القصص والحكايات..

الرياض.. المكان.. هي تلك الثيمة المطابقة لوعي الذهن بما تفرزه الذاكرة الساردة.. وما تستبطنه من أسرار.. وهو المكان.. الذي تفضي الساردة بتضاريس نسائة؛ هذه التعرجات والانحناءات والمضائق والسهول والشواهق والمكامن التي سترسم الكاتبة جغرافيتها. والتي ستحدد طبيعتها ومناخاتها عبر قصصها، لتخرج من مكمن السر إلى تجلي العلن المكتوب عبر الكتابة..؟

(التضاريس النسوية) للرياض، تأخذ تصنيفها المعياري بدءاً ليكون لمفهوم المكان الطارد، عمادة الموضوعي المتجلي والواضح، وليكون لتلك الحالات النسائية نطاقها الحيزي المعلن، مما يفصح عن حالة شديدة الوثوقية

والتماس بالمكان وانبثاقها من مكان معلوم (الرياض) الى فضاء، كان مضمراً في طيات الذهن النسوي، المحترز بالصمت والسكوت. و(التي تداركتها بأطواق الكلام ومراكب الحكايات)....؟

تظل مجرد (........) نقاط أفقية تحيل إلى إخفاء اسم المهدى لها واعتبارها الشخصي الحقيقي ,وظهور (وصفها) الدال على أهميتها للكاتبة، تلك الاهمية المكرسة والمفتوحة لتعدد الاحتمالات والقراءات. فهي من (حولت تركيبة السم) إلى (ترياق)..!..؟

وفي انتقاء المفردة، ما يحيل إلى إيحاءها غير المتداول نسبياً في أدبيات التعبير الأدبي؛ ليندغم المدلول الايحائي مع حاسة انتقاء العنوان (الترياق) ثيمة الدلالة، تضفي على التجنيس الحكائي بعداً يطاول أسوار (التضاريس) المتخفية في هوية السرد ومضامينه، والقائمة بمهمة الكاتبة (أميمه الخميس).

وتشد العتبات النصية دلالة موازنة لحضورها الثقافي ككاتبة وقاصة جديرة - بحسب دلالة العتبات - بأن تستبئ التضاريس تفاصيلها، وتتحدث عما تعرفه عن (نساء الرياض).

فتحت عنوان (عن الكاتبة..) وثقت الكاتبة شهادات نقدية على تجربتها لغادة السمان وعبدالله الغذامي وآخرين.. كان أهمها شهادة الغذامي. المقترية بشدة وحساسية قرائية.. نافذة الى خبيئة هذه النوعية من الكتابة..؟

«إن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر، ,ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفر من الكشف إنها تطرح نفسها بوصفها جسداً قابلاً للقراءة والتشريح، وبوصفها حكاية قابلة لأن تروى، وسمحت للكاتبة بأن تدخل الى دهاليز صمتها لتفجر هذا الصمت، وتستنطق الذاكرة ثم ترصد حيوات أولئك النسوة، وتسرد لنا حكاياتهن...» ص 7.

فشهادة الاسم الابداعي المرن غادة السمان، والاسم النقدي الكبير الغذامي، بأبويته للحركة النقدية الحديثة وحضوره اللافت فيها، وتماسه

التفصيلي (المرأة واللغة) يجذر أهمية الدلالة النصية الموازية لهذه العتبات، ويتجاوز بها الملمح التزويقي الدعائي، الى المسبر المعرفي النقدي، في إنجاز أميمة/ الكاتبة.. ولعل تشخيصه الدقيق للتكوين الدلالي لإنجاز الكاتبة؛ يتأتى عبر محاور تشخيصية للبنى المفاهيمية المحركة لتجربة الكاتبة وهي:-

1 - المرأة، بوصفها جسداً قابلاً للقراءة..

2 - تفجير الصمت..

3 - استنطاق الذاكرة..

4 - رصد الحيوات..

هذه البنى التي تستضيئها شهادة الغذامي النقدية.. وتؤصل أبوته النقدية؛ وإزاحتها من الأبوية الحاضنة.. الى الصياغة العلمية/ النقدية، تفسح للقراءة مهاداً قبولياً ونظرية استيعابية.. لما تحمله الحكايات والقصص من حالات وقضايا وشخصيات، وكأن الغذامي العتبة (النصية) الأهم؛ يأتي في النسيج الكتابي لأميمة مفتتحاً ومختتماً..! حيث أعادت إثبات شهادته بنصها كاملاً في الغلاف الخلفي للمجموعة..

والكاتبة التي تحفل بهذه الامتثالات من القيم النصية الموازية، بدءاً من الدلالة الضمنية، التي يفتتح بها التلقي (العنوان/ الترياق) والذي يستدعي افتراضاته الدلالية، بأن سبر العوالم النسوية وكشفها يعد (ترياقاً)، يشفي وجع صمتها، وانزياحاً تلقائياً إلى انتقاء عناصر (نسوية) من حيز مكاني، تتضاعف قيمته الدلالية، لانغلاقه دون الانكشاف.. وتوالي تجسد عتبات متعددة، تحول بين القارئ وبين الولوج القصدي الى النص السردي..؟

وبهذه الاعتبارات النصية الواعية بإشارة العتبات، فإن الكاتبة، تدرك أهمية ما ستتحدث عنه.. وخطورة ما ستقاربه..! بل وتجسيدها المتمثل في انتقاء البؤرة المكانية.. ذات الدلالة المستفيضه في الشهرة والضوء والغموض والطبيعة الديمغرافية لها (الرياض)..؟!

- فهل قصدت الكاتبة منه؛ إحاطة نصها بهذا المدى الجاد من الدلالات الموازية، والمتضامة في سياق يكشف بعضاً من مضمرات السياق القصصي..؟

أم أرادت أن تحض تجربتها المتمثلة بهذه المجموعة، بنسق مغاير لتعاطي البنى الموترة والمكثفة في مؤداها ودلالتها لقضايا (نسوية) ذات تماس بالتركيبة المفاهيمية للمجتمع السعودي، وهي تتقصى معيار (الحجب) التي ظلت غير مواتية للاقتراب أو الكشف..؟ ولا سيما وتأكيدها على مفهوم (تضاريس نسوية) إلغاء (الرجل) نصياً من حكاياتها.. مع استضماره كمركزية مهمشة وغير معتنى بها..! بالرغم من اعتباره ضمنياً فاعلاً سلطوياً ومهيمناً، وسبباً في طمر تلك التضاريس، وحصرها في منطقة الظل المبهم في التركيبة المجتمعية.. وإسقاط مفهوم الطرد على المكان..؟!

فالمكان (الظاهر) الطارد، والرجل (المضمر) المتسلط، والنص المتحقق الوجودي؛ يتواطآن، لحصار المرأة ومفاقمة أزمتها و(تفجير صمتها) بحسب الغذامي، وكأن هذا التحالف الدلالي سينسج تبعاته النصية وإحالاتها، في التنويع على غير نموذج للمرأة المأزومة بحصار المكان وشرطه الاجتماعي ومكونه الرئيسي (الرجل). وذلك ما يستوجب قراءة (العتبات) وظلالها الدلالية الموازية في سياق ثقافي، تشير إليه شهادة الغذامي ضمناً، وتستوجبه مفهوماً غير منطوق، ويتراءى مجرداً في فعل التلقي البدائي.. بالرغم من استدعاء النص القصصي له، وإثباته الكامل لحضوره كمحرك محوري في السياق الاجتماعي العام.

والنسوية وظيفة بؤرية لدى الكاتبة تتخذ من (وفاء، منال، نهى، هيفاء، فضه، لمياء، مشاعل، نوره) نوعية لا يعتد بإنسانيتها كمستوى وجودي..؟ بقدر الاعتداد بهويتها النسوية، وبعدها التجنيسي.. فهن رموز (الجغرافيا النسوية) للمكان (الرياض).

فالمكان الطارد يرسم نسقاً مشتركاً لهذه الذوات النسائية. وفاعليته

الطاردة هي السبب الرئيس في تكوين الهوية النسائية لهن، بالرغم من تباين خطهن السردي ووجودهن النصي. وهن كوامن الفاعلية الحكائية في القصص المسرود، وتصبح فاعليتهن سمة مكانية، تعبر عن الحالة المجتمعية للمكان المأزوم، ومرداته الأدبية والاجتماعية، وتحولاتهن في السياق السردي عبر التجزيء القصصي، يتضام لاحقاً بمحورية الحضور الفعلي في المشهد الحكائي..

وبذلك تتجاوز الكاتبة بهن أفق التلقي العادي، الى مركزية مضمرة في حماها المجتمعي وتقصد العبور بهن الى مستوى فعل التدوين والكتابة.. في متواليات مجزأة، لكل شخصية منها، تستبطن قضية متماسة ما بين الذات بوصفها الفردي، والضمير الجمعي الذي توحده قضاياهن المتشعبة «لأن الشخصيات العديدة للقصة، تستطيع أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن الصورة نفسها داخل العمل بالذات تستطيع أن تمتص شخصيات مختلفة» بحسب (رولان بارت)[2]. وهو ما تتمثله نصوص المجموعة كسيماء عامة لفضاءات شخصياتها؛ ويتمثله على نحو أكثر تكثيفاً نص (البيضة والحجر) ص 85. في تعدد شخصياته الخمس، وإبدالاتها للصيغة الحوارية القصصية.. واستخلاص الحوار لرؤيتهن؛ في إطار توازن السؤال والجواب، والحركة المسرحية على (الخشبة) الموصوفة الأجزاء، والتي تكون المدخل المفاهيمي والدلالة البعدية لفحوى الحوار السردي، وتوازن مستويات اللغة القصصية بين الوظيفي اللغوي/ والجمالي.. القابض على لحظات نفسية بعينها، تستقصي مخزون الشخصية إزاء الموقف المعلن بالكتابة.

بينما تتمكن من تجذير التكتل الفردي لبقية الشخصيات، وفقاً للحالة/ القضية التي يكتنهها السرد، وتمثل بنية الحكاية. فشخصياتها المستلة من النسيج المجتمعي.. تتآلف بنواة المكبوت والمضمر في النسيج ذاته، وتقاربهن السردية ببنيتها المستجمعة للنقيض والمترادف والمتراكم، بنتائجه المستوفاة من مركز اللغة الحكائية، ليس في السياق الانطباعي أو الحواري المجرد، وإنما بتوتر الاحتشاد النفسي، وتشكيل أجزائه الوصفية.

النص/ الحكاية

صوت الحكاية، هوذلك الخيط الذي ينتظم صيرورة الحياة، وينقل أحداثها وبنى تموضعها في السياق المجتمعي، ويكون مادة وجودها وتمظهرها، وانبعاثها من صمت المكان (الرياض)؛ بمعنى أن الحكاية وعبر تشكلها السيموطيقي، تحول المكان الطارد؛ إلى فضاء مخترق بها، تتخلل أصواتها وشخوصها صمته، وتتجاوز شرطه الاجتماعي؛ الذي يجعل هاجس مكابداتهن مرتهناً في دائرة الاعتياد الشكلي، ووجودهن الدوني بنظر الذكورة المهيمنة، والمكانية المحكومة بنظامها القيمي، وهي معطيات تجعل من الصوت الحكائي السردي؛ فاعلية تتبين مسارها الناجز بمقدرتها على استجلاء مكامن ذلك الصمت، وتفجير طاقاته المكبوتة، وإعلان سرية الصوت الهجسي وتوثيق جغرافيته الانسانية، بفاعلية تتوازي اجرائيتها؛ بين صوت الحكاية السردي، وصمت المكان المنضوي تحت هيمنة الاعتياد والسرية.

وفي عناوين النصوص (التسعة) التي تحتويها المجموعة؛ إحالة ظاهرة الى (المرأة) ما عدا نص (الخصي) الذي استدعى الإحالة جدلياً وإن لم يعبر عنها في لفظه المجرد..؟

وإن كانت اللفظة تستدعي هالاتها الدلالية المستوحاة من السياق الافتراضي.

وفي نص (فتاة الـ (كما يجب) نكوص حلم (هيفاء) من الزواج السعيد وتبدد مظاهره، في كنف الزوج المنغمس في دوامة التقليد الذكوري، المتخفف من أعباء اعتبارات الزوجة «في اللحظة التي هم فيها المساء الخريفي أن يهطل على فيلا الورود وأخذ العريس مجوداً يعبي جيوبه بمحفظته وجواله وسبحته ويتأهب للخروج، فسألته بنزق وهي لاتزال مضمخة بدلال شهر العسل:

إلى أين؟ أجابها وهو يبدو منهمكاً في مهمته: إلى الاستراحة» ص 12.

لتبدأ (الحكاية) من مشهد الاصطدام بين إرادة هيفاء ومستوى وعي

الزوج، واعتباراته التقليدية، وتلاحق الكاتبة مكونات نفسية هيفاء بالوصف الاشاري المثور للحظة، المتحقق من الاحاطة بالموقف، وتفتيت تداعيه الداخلي في وعي الزوجة:

«عجينة الوقت التي ترتمي بين يديها كل ضحى، لزجة ورخوة وصعبة التشكل» ص 16.

ويقودها تحلل الوقت الفارغ في حياتها، إلى استرجاع أسماء الصديقات والزميلات، أو للجوء الى أمها تحديداً، لتجد لأسئلة فراغها – التي كونها زواجها – إجابة بلا جدوى؟

فهذا الاثر النفسي التعويضي لدى هيفاء، المنزاح من أزمة الموقف وصعوبته، إلى محاولة البحث عما يسده أو يعوضه في أسماء وعناوين الصديقات، ليؤصل دلالة الحصار الذاتي وهيفاء كنموذج معبر عنهن، تستشعرها تقنية الحكاية بالتشكيل الوصفي المعبر بشعرية نافذة إلى جواها النفسي.

وتتمحور محصلة هذا المأزق، عبر ومضات تعبيرية مكثفة وبإيحاء دلالي يستجلي المكونات المتأزمة (لهيفاء)؟ والذي يحيل عبر التنويع الوصفي المحلل، إلى دوامة سأم وحيرة دائمين، يحيلان يومها إلى بحث نهم عن الجدوى أو التفسير المقنع.. للأسباب؟

ويبدو تراكم التقليد الاجتماعي أكبر بكثير من تلك الاسئلة، ومستعصي على الولوج في اجابات مقنعة، وتستعيد ذكريات شهرالعسل، والذي يستحيل الى جروح أمام الواقع العائلي الجديد، فتستصفي الكاتبة محصلتها في وصف جارح وحقيقي يشف عن مدى الفراغ الوجداني في نفس هيفاء «وتنطلق في هذه الحياة شهاباً بدائياً وجامحاً ولا تتعد بنا الحياة إلا عندما نمرق من بوابة الحزن» ص 19.

وهذا التبئير الدلالي للسأم الحياتي كمفهوم تتوزعه الجغرافيا النسوية.. يجد له نموذجاً في (إيفاء) وسيطال أخريات..!

(لتظل) فتاة الـ (كما يحب) تعريفاً مغايراً يستدعي أمثلة أخرى بينما ينغرس في غصة (هيفاء) بديلاً وصفيا للعبارة الاعتيادية الغبية التي تنصصها الكاتبة..! امعاناً في تكثيف دلالة الشرط الاجتماعي المأهول بإسقاطاته.

«هيفاء المبطنه الرقيقة فتاة الـ (كما يحب) لاتتمتلك سوى (مبراة) وحيدة للأقلام الرفيعة الرقيقة، ولكنها لاتحفز السواقي عميقاً في دهاليز الروح» ص 19.

فهذا الاقتصاد التعبيري المكثف، يكاد يختصر وبرمزية موحية، عمق حالة الاغتراب الذاتي في روح هيفاء.

إما البحث عن ذخيرة احتمال الواقع أو العودة إلى بيت أهلها.. لتطالها نموذجية الشرط بذلك القدر من القسوة المتناهية في الارتهان للاعتبارات الاجتماعية، دونما اعتبار لجروح تفكيرها، المكتسبة لون استشفاف حميم لهواجس إمراة.. تعيش ضراوة وحدة قسرية في منزل تكمل فسيفساء جماله المظهري.

ويبدو هذا النص مدخلاً دلالياً تؤسس له دلالة العتبات، وتراكم من نماذجه بتعدد نوعي، يكمن في نماذج اجتماعية نسوية أخرى في مشهد المكان الطارد، والمندغم في ناموس الحياة ومقتضى البداهة العرفية.. الذي يبرز في نص (عنوان منال) الذي يطال شريحته اجتماعية مغايرة في هويتها.. وإن كانت متآلفه في النسيج الاجتماعي للرياض.

فمنال الفتاة الشامية تغادر الرياض إلى (تورنتو) وتتبادل الرسائل مع صديقتها (وفاء) لتكون الرسائل النص السردي المعبر في فحواه عن تفاصيل العلاقة وعمقها، ويعبأ بمتغيرات الحياة الجديدة، ويسترجع ذكريات الإقامة في الرياض وسنوات الدراسة، وتبزغ جدلية المكان، بين حيزين جغرافيين، يتماسان مع (منال) المشترك الرمزي بين المكانين ,والشخصي بين عالمين تستوحي أخيلتهما الذكروية، وواقعهما المتضاد عبر الرسائل. باشارة

الزمن، اذا تمثل الرياض المكان الماضي زخم الذكرى والحميمية، بينما تمثل (تورنتو) الحاضر والغربة الحتميين، وتشير الكاتبة بارهاص مفهومي متلبس بحالة إيماء، عن وضع سياسي وإداري طال المنطقة «كان فصلاً دراسياً ممتعاً ومحتدماً بالتفاصيل الغرائبيه حول (منطاد) كنا نلاحقه وبنت بداخله أنفاسنا المتحمسة الساخنة، وذلك قبل أن ينفجر إلى مزق وشظايا كانت منال المتضرر الرئيسي منها» ص 21.

(فالمنطاد/ الحلم..) الذي يحقق رمزية الرغبة في الهروب من المكان ليجدن ملاذهن بالمنطاد (الحلم) بالفكاك من أسر المكان..؟

حلم سرعان ما تخترقه سهام الواقع الاجتماعي وتفجره ليتحول الى (مزق وشظايا)، لتكون الرسائل معبر الالتقاء الوحيد بين منال ووفاء، العلاقة الحميمة بين تلميذات الفصل الدراسي، وتجاوزهن أزمة المكان وظلاله النفسية؛ الى الالتئاذ بالحلم، واسترجاع لذة تفاصيله بالرسائل:-

«وفاء:-

ماذا أبثك الشجون إلى الشكوى؟ كيف أنت؟ أكتب لك هذه الرسالة والساعة لديكم الآن في الرياض الخامسة والنصف عصراً لم أغير ساعتي عن توقيت الرياض. لعل هذا هو الرابط الوحيد الذي يبقيني في تواصل ما مع الرياض» ص 22.

هذا التواصل الذي ينبني على المفارقة المغايرة في سياق القص؛ لتمثل الرسائل المتبادلة، مادة (الحكاية) تبدأ من الرياض، وتستفيض في إثخان الذكرى بالتفاصيل الحميمة المغرقة بشجنها والمؤملة في آن..

وتصف الكاتبة في مهاد أولى يمزج بين التذكر، والموقف المباشر، ظلال المكان (الرياض) على سحنة منال المظهريه وعلى تكوينات داخلها النفسي، وتفعل ضراوة المكان (الجغرافيا) على (منال) المغيبة قسراً عن الرياض. الذي أطل وجهه الظاهر،بالذات الانسانية التي تمر به كمحطة في رحلتها.

فيما تظل المدينة/ كوعاء لمخزون الذاكرة طيفاً مؤانساً تحققه لحظة الذكرى الحميمة.

«كانت تضع أحمر الشفاه عنابياً غامقاً، وترفع شعرها عن وجهها بطوق أسود متين لينسدل على ظهرها، فتبدو كصبايا (نجد) اللواتي أورقن بعد سني الطفرة» ص 22.

وتشي تفاصيل الرسائل الثنائية بهوة البعد الجغرافي، وتند لتعلق عن بعض الظواهر الاجتماعية المتباينة بين المدينتين (الرياض وتورنتو) لتعود تفضي بشيء من تفاصيل الاقامة الحميمة في الرياض، وتصل الى بؤرة جرحها (عبدالعزيز) أحد نماذج المكان ولون وجهه الخفي، ومعنى من معاني ضراوته الطارده، وحيث يمثل محصلات جاه الحيثيات، الذي ارتبط عاطفياً بمنال وأذاقها لذة الاحلام.. محققاً بها مايكفل تفوقه الفحولي ونزوته النرجسية..! ليكسر الشرط الاجتماعي الداخلي مسار تلك اللذة ويحولها إلى ذكريات، تجوسها رسائل (منال) وتنكأها (وفاء) البصيرة بتلك الاشتراطات..؟

تسعة وعشرون عاماً قضتها الفتاة الفلسطينية منال في الرياض «بينما أشعر أن منزلي هو شقة في الطابق الثالث داخل عمارة. في شارع الخزان تجاور حديقة الغوطه التي تضيء أشجارها في الثلث الأخير من الليل عندما تحط فوقها عصافير الوله النارية عائدة من رحلتها السرية بين أحياء المدينة» ص 25 - 26.

والشتات الذي ينذر بعواقبه الاستباقية ووالدها يردد «صحن رزقي انكسر بالسعودية» ص 31. واحتدام جرحها المضني وهي تقتات ذكراها.

«آه.. كم سفحت من قوارير كرامتي بين يدي عبدالعزيز وانا ألح عليه الزواج» ص 30.

مجتمعات متباينة، وأزمنة وذكريات يبلها حبر رسائل (منال) وهي

تسترد ضمن ذاكراها، وتبعات تفصيلية في بنية السرد القصصي تستوجبها سياق الرسائل المتبادلة، تكوّن مزيجاً من شعور الغربة المر.. وبقايا ما تجذر في الذاكرة من تفاصيل..؟

وإضمامات وصفية تعيد تشريح مظاهر اجتماعية مفرغة من محتواها القيمي، هائلة بقشورها وتجاويفها الممعنة بالبذخ والخواء.. وتحقق بذلك الاستشعار الدقيق لوناً مكانياً يصبغ ماحوله بقتامة السلوك وشوهها الطارد لكل قيمة انسانية! واصطدام الواقع النفسي/ الذاتي للشخصيات في إطارها العائلي بشروط حتمية ونفسية لمجتمع تضيع علاماته الفارقة..!

تحظى (منال) بقسم مؤلم منها، وتعبر رسائلها عن بعض تبعاته، وهي غير موعودة بهدأة المصير ونهاية الاغتراب..؟..

«سأتوقف الآن.. وبانتظار رسالتك هذا عنواني.. إلى الآن مازلت أطمح بأن يكون نهائياً. إلى أين؟؟

هاها.. لا أدري..!! منال 97/3/26» ص 31.

وتوجز تقنية الرسائل وعي الكاتبة بقيمتها الفنية في ترابط التشكيل السردي، والتعبير عن تأزم شخصياتها، في الحاح على استيعاب حالات الاحتقان وحصار المكان واشتراطاته الطاردة.

ويبدو اجتراح الكاتبة لموضوع النسيج الاجتماعي العربي في مجتمع الرياض، مؤكداً على هويته الوطنية، بكل امتيازاتها وثقوبها وتبعات تشظيها بين الوئام الانساني غير المعني بتقسيمات الهوية السياسية للناس.. وتمازج عنصرهم الانساني بهذه الشفافية من العلاقات..

والتي يعبر النص عن مصائرها المعذبة، واكتواء هذه البنية المهيمنة بنطاقها الوجداني، بنتائج لا تدخل في صميم تلك العلاقات ولحمة تماسكها العاطفي، ودخول عناصر بعينها في حيوات خاصة، لها إرثها الاجتماعي ومواصفاتها التربوية، ونسق تركيبتها النفسية.. ليلم النص بكل التشظيات

التي تسفر منها حياة (منال) في الرياض المحتواة في النص على نحو استقصائي يستجلى دقائق شخصيتها الفكرية والعاطفية.

ويلمح بذكاء الى نتوءات مرضية، يتركها المكان بعنصره الشخصاني الفردي، المتغلل في نظام تلك البنية.

وتبلغ الكاتبة شأواً متعالياً في اقتناص مكامن الاجتماعي الوصفي، في هيكل البنية الإنسانية لنساء الرياض، والتي تمثل (منال) أنموذجاً ينسجم معه، في تلاقيها مع (المكان/ الرياض) واستحقاقات وضعيته الاجتماعية. مستنفذة قدراً من استرداد الماضي القريب لمنال، واشتراكها مع وفاء في (الحلم) المنطاد الذي كونته سنوات الدراسة الجامعية.

وتخاتل انثيالاته العفوية بما تلي تلك السنوات، من نار النأي والانفصال، وهي تحمل في ضمنيات التفاصيل السردية، تشكيلات من التعابير ذات العناية بوصف الحالة الإنسانية للمرأة، وتفرس جغرافيتها المكانية، لتلقى بهذه الضمنيات، في سياق قصصي يلتئم مع المساق العام للبنية الدلالية في المجموعة..!

ويبدو السفر وترك المكان كناتج ومعادل موضوعي لمزاجه الطارد، الذي لا يتحقق منه سوى التنويع في مستويات الشخصيات وظروفها، مما يواتر من تعدد بدائل البوح والفضاء البديل الحاوي لتأزمات المكان وشخصياته المكبوته.

وفي نص (سورها العظيم) ص 37. تعيد الامساك بخيط سردي، أومأت إلى نسيجه في نص (فتاة الـ (كما يجب) ولكن على نحو معني بنماذجه وبفئة عمرية.. تقارب بها الكاتبة استدخال بنية الحجاب الاجتماعي، على ممارسة مفروسه في مواضعات المجتمع، ومستوفية لشروطه الوجودية..

و.. (سورها العظيم).. العبارة المتكئة على رصيد سردي مأخوذ باقتناص حالات تفكير تأملي لا يستوي على تفاصيل مظهرية/ شيئية.. بقدر اختصاره مسافة نصية تصل إلى عمق مفهومي.. متجذر في المكان..

فطقوس حياة منزلية مترفة، تعبر عنها الصيغة الوصفية في النص؛ يجعل من (سورها العظيم) شفرة تفك جحيم التفكير بمصير يومي، محاط بتأملات تفرضها الحالة الراهنة.. وانقسام ساعة اتخاذ قرار بسيط يومئ بتبعات لا ترضي الزوجين - في ماذا لو أخبروا بناتهم عن تفاصيل بداية علاقتهما الزوجية..؟؟

فالجمالية التي يؤثث بها المكان والتي تنم عن مستوى الشخصية المعيشي، لا تخرج من نطاقها المظهري وفقاً لثقافة المجتمع وتقاليده الأسرية، بينما لا يحقق على مستوى القيمة الداخلية والتعاملية إلا تزويقاً لحالة الحصار، ووعورة التضاريس الاجتماعية، والتماساً فنياً لتعدد نماذج الشخصيات النسوية المثقلة بإرث المكان والراغبات في الانفكاك من أزماتهن التي يفاقم المكان من ضراوتها. والتي تحاول المرأة المحاصرة بالسور العظيم الخروج اختراقه، بمساءلته (فلماذا لم يعد يرغب في التحدث عن هذا الموضوع كأنها نزوة صبيانية يكفكفها بخجل) ؟ ص 44. وتصبح قصة العلاقة وسببها فزاعة.. لا يرى الزوج أن البنات يتقبلنها بتلك الروح التي أفرزتها، أو بالحيثيات التي أوجدتها..؟

لتظل ذات السور تخاتل الرغبة في استعادة وميضها الذكروي بأحلام قسرية - تخضع لها برغبة صادقة، وترتاب من انكشافها..!

«لم تدعه يحمل سلة تباريحها ومروقها وهو خاضع لشروط المقايضة المجتمعية بإخلاص ونبل.. أعطنا انضباطاً وخضوعاً نفسح لك مكاناً بيننا..؟؟» ص 44.

فهذه المحصلة التفكيرية تقوض مخملية الحياة المترفة التي تنعم بها، وتطوقها بالسور العظيم. الذي تبتنيه الحجب الاجتماعية ويمثل موقف الزوج التفسير الواقعي لها «ولكنها لم تنتظره خلف بوابة المجتمع لقد قابلته عند (عين الماء) عين الماء السرية التي تسقي صبايا الرياض. الهاتف.. قصص حب وهجمات الأخوة وتربصهن وهجر ولوعة وفضائح وخيبات والدماء التي

تتكهرب بتوقع الرنين وانتظاره، وعلى عين الماء السرية تقابلا وبعد مخاتلة ليست بالقصيرة تزوجا...» ص 44. لتنحصر بهذه المجتزأه بوصفيتها الفائقة الدلالة محنة التفكير في إطار اجتماعي.. يتقى ضوابطه واحترازاته، وفقاً لوحدات قناعية أحادية ينقسم الايمان بها ذاتياً، بحيث تمارس في حدة سرية، لا تنهض على إيمان جماعي بصدقيتها وجدواها.. وتكتف ممارستها مسببات مجتمعية، أحالت إليها بوصفها منفذاً للمارسة الاختيارية؛ لما تراه الذات حقها الإنساني المعتبر، في حين يستمنحها الرجل حقاً اعتباطياً مغايراً.. معلناً ذكوريته المهيمنة على استحقاقات انسانية للمرأة..!

والكاتبة التي لا تفصل في مكامن هذا السلوك كأساس قناعي في المجتمع.. وإنما تحلل مظاهره على شخصياتها، وتتوغل في التعبير عن مساحات نتائج مجتمعيه معاينة.. تمثل ذات (السور العظيم) واحدة منها، تستوفي ببراعة وصفية اقتناص التكوينات النفسية لشخصيات نسوية، تمثل وحدة من وحدات الجغرافيا النسوية المستهدفة بالقراءة القصصية..!

تلك القراءة التي تبلغ بنص (سورها العظيم) مستوى.. يختار بنية التفكير المعلن والحوار الشفاهي المدون.. بعد أن يمحص السلوك الواقعي للشخصية.. في إطار أحادي تمثل الزوجة بنيته الوحيدة. عبر ذلك التسريب الموحي الذي يتقصى مفهوم وجداني متدفق في وصف (عين الماء)، في اكتناه تعبيري إشاري شديد التماس بوعي المرأة بأن عين الماء بتلك الدلالة متنفسها الوحيد..؟

وتعتني الكاتبة في الاحتشاد الوصفي المعبر عن شفافيته.. لتصل إلى المكونات الأولى في شخصيتها دونما افتعال توتر جانبي..!

بل إمعان في استقصاء المستوى النفسي وشحناته المتناقضة «سورها العظيم يمسك أياماً ويتحول الى صخر صحراوي مقدد ويدق ويشحب أحياناً. حتى يكاد يتحول إلى جناح فراشه. ولكنها ثبت أرواحها. في كل الاتجاهات. تبحث مرايا جديدة حين تطالها يجب أن تتعرف الى نفسها...» ص 45.

وتستثمر الكاتبة الايحاء الشعري للغة، وحساسية انتقائها لصياغاتها؛ لاحتواء الموقف النفسي، واستيعاب حيز الفعل الواقعي الممارس.. مختصراً في جمل تعبيرية لا تترهل اللغة السردية، بقدر امتلاكها حبكة صياغة فنية.. تقتنص شخصياتها بحذق، وتنتقي حالات التوتر المشحون بطاقة منفلته.. مسيجة بتراكيب تعبيرية.. تمثل الشخصية، ويمثل منطوقها النصي ركني تمثلها للبنية القصصية بوعي يعبر عن مقدرتها الوصفية، التي تشكل أبعاداً تكوينية في شخصياتها، وسحنات بشرية، متعددة الصروف، إلا أنها تشدها لبؤرة المكان الطارد..!

الذي ارتأت أن تجعله الثيمة الأساس.. في توثيق الدلالة المكانية والبعد الجغرافي، المتماس مع الديمغرافية في نطاقها الانساني الشامل وفي تمثيل آخر لجرأتها على اختراق الحجاب المجتمعي. ونطاقات نماذجه يمثل نص (الخصي) وحدة في المنظومة السردية العامة في هذه التجربة القصصية..

وفي السياق المكاني ذاته.. وفي بؤرة تفاصيله المغيبة عن النظرة العفوية، التي تحتاج فنية التعامل معها، قدرة على التقاط مشاهد ذات خصوصية إنسانية، مغايرة للنظرة الطوباوية المحمله بنتائج العموميات.

فـ (الخصي) لم يكن سوى السائق المكبل بطبيعة وجوده المهني المتدني في سلم التراتب المجتمعي، والذي تقلص الكاتبة صهيله الذكوري، وسلطته الفحولية الى داخل قمقم مهنيته المعتبرة دوناً في الوجدان الاجتماعي.

«تثير ذرات حضوره الرجولي في فضاء السيارة. فانكمش الى أقصى المقعد.. وهو يريد أن يكون حوذياً. ولكن كيف أجعله حصاناً» ص 47.

ويطغى الحضور النسوي في النص، ليجد متسعا للتمدد في الفضاء السردي.. وتجعل الكاتبة من ممارسة الفتيات في السيارة مع السائق، مشهداً ينضح بمعطيات ونتائج تلتف حول الشرط الاجتماعي؛ وتسقطة في وعيهن، وفي المساحة الآنية التي تستوعب تلك الممارسات..

لينتزعن لأنفسهن الحق المعتبر في الممارسة .! حتى وإن كان (السائق) العين الرقابية، التي يستخدمها الشرط الاجتماعي لقمع حريتهن المبتغاة، فيما تلم الكاتبة بأطراف هذه الاشكالية المجتمعية، عبر احاطتها بظروفها الاجتماعية الإنسانية..! في خضم بيئة اجتماعية متخمة بتعدد الرقابات وصرامتها، والنزعة التسلطية في تعبيرها عن دورها وممارستها له. وما ينتج عنها من مظاهر تتقوس داخل المستقيم الشرطي للمجتمع. لتصبح طيعة قسراً لما يريده، وتلتف حول تفاصيل جزئية في المدرك من السلوك اليومي، مكونه لها نطاقاً من التشيوء، حتى تتطور إلى حالة تعالجها بتتبع انعكاساتها في لحظة وجودها، تاركة لفضاء التلقي.. قيم استنتاجية غير منصوص عليها وان كان حذقها في التعامل مع النص؛ تأويل ينطلق في ذلك الفضاء، وإن لم يكن بالعلنية ذاتها التي يستوحيها سياق نصي آخر.

النص/ اللغة

تستند المساحة الكمية للنصوص على نسبية متوازنة، مثلما تتوازن في انتقاء الفعل كوحدة مكونة للجملة، بما يمكن وصفه بطغيان الجمل الفعلية على سياق النصوص، ويكون (المضارع) النسبة الأكثر في تركيب هذه الجمل، فلا يخلو سطر من فعل مضارع، في إشارة الى واضحة إلى فاعلية الزمن السردي وتحققه على نحو يقيني لإرادة الكاتبة «فالزمن المضارع لا يشير الى زمن محدد ومعين، وإنما هو مضارع للاسم، وتأتي مضارعته للاسم من ناحية، حركة أخرى وحين أراد العرب أن يدلوا على زمن هذه الصيغة، أشاروا إلى الحال والاستقبال، في هذه الصيغة، متروك للنص تحدده القرائن والإشارة»[3].

وقرائن واشارات اللغة الحكائية، تتأتى من حاضر المكان.. إلى مستقبل الفعل اللغوي الانساني، الذي تمارسه الشخصيات، وتترسمه مستقبلاً يستخلصه التفكير والاحتقان بحالة نفسية معينة.

ولذلك ينهض هذا الكم من الافعال المضارعة التي تكررت حوالي (119) مرة، مشيرة الى حيوية الفعل وتخلقه الراهن ليؤسس مفهوماً رمزياً يتمثل في احتواء الزمن، والصيرورة باتجاه حركته، وهذا الاستخدام للتقنية اللغوية بهذا الوصف، يعطي للزمن بعداً دلالياً مستفذاً من طاقة اللغة، ووظيفتها، إشارة المضارع كرامز للحاضر، المتحقق وجوده، أو للمستقبل المتطلع الى تحققه، وفي الحالين يستوعب النص الحكائي؛ النظام الصوتي للمضارع بصيغته الدلالية وجنس استنادها (يفعل وتفعل) وبذات الصيغة مقترنة بـ (سوف) أو (بالسين)، وذلك بالإحالة الى الشخصية الساردة، وهي تنسج حكايتها، وتصف فضاءات انوجادها الحاضر والمتأمل، وهو ما ينقل الحالة من مستوى فعل حركي لحظوي، إلى صياغات لغوية جمالية، تعبر عن ذلك الفعل، وتستقصي مساحته في النفس ومستوى حضوره في السياق السردي.

وتنحاز تجربة (أميمة الخميس) إلى نسويتها بدءاً من الاحالة الدلالية في العتبات النصية.. والعنوان الداخلي للمجموعة، والإهداء.. بما ينفذ إلى البعد الوظيفي للغة، كبيان جمالي، تستدعيه الذائقة السردية (الشعرية) إلى موازاة الاستجابة الدلالية للنسيج القصصي في لغة السرد، وتوازي حركة هذه اللغة في شبكة علائقية بين المستوى المكاني ,والمستوى النفسي المحتقن في ضمير الشخصيات التي تسرد حكاياتهن، وتقوم الكاتبة بسرد الحكايات كراوية لها بالضمير المتصل، للغائب عن مشهد التكلم والحديث المتواصل، وهو ما يحقق وجودها؛ كمتبصرة بطبيعة الجغرافيا النسوية لشخصياتها، وناقلة لها بفاعلية اللغة والسرد، من المكان المخترق بسيادة الكتابة والحكاية.

وتشف قصدية الكاتبة الى التلون والتشكل في الفضاء المكاني، بكواشف لغوية تسندها الذائقة المشكلة لها، المراعية لحساسية المفردة وطاقتها الدلالية، في التعبير عن حالات نفسية وذاتية، يعرضها السرد، ككل متناغم، يمثل بنية مستقلة، تستنفد سياقاته بصياغات كنائية واستعارية، موظفة في موضعها المعبر عن مزاجها الوجداني.

«ستبقى خلف سورها في الحوت الخريفي ترعى بذورها الكامنة وثمار القرع العسلي آخر محاصيل الصيف وصولاً، والأقمار الشاحبة التى تتوس في ليالي الخريف» ص 41.

فهذا المجتزأ الوصفي الذي يسبر حالة نسوية، بكنايات استعارية جمالية، تصور البنية الجمالية للغة السردية، وتتراءى بدلالتها الكامنة في التكثيف الرمزي، وإشاريته الحرة الى الجملة المكانية: (ستبقى خلف سورها)، وتوالي الاشارة الدلالية للفعل المضارع الذي تكرر في النص (خمساً وثلاثين مرة) كراهنية احساس واعي يستشرف المستقبل، ويحقق حيوية اللغة التي تتسق مع الاحالة للمكان (السور) فإيحاء هذه المفردة بحسب توظيفها يواتر معنى الحصار الذي تكابده شخصياتها.

ودلالة السين التي تسبق المضارع تمد من زمن ذلك الحصار وتحقق الدلالة ببعدها الكامل للمكان الطارد، وتمنحه فاعلية ابتناء دلالة ثنائية للمضارع؛ لغوية تضعه في سياق الحاضر والمستقبل، ونفسية تكون الاجواء الحياتية المحصورة والمختنقة.

ولاتنفك تعقد تماثلات وصفية تستقصي لحظات (الفعل) النفسي، تاركة مسار منولوجي، يوظف نسقيته البنية التركيبية الخلاقة، بلغة تنطوي على محرك الحساسية الشعرية، بتماسها مع المتخيل الجمالي - والتعامل الفني لتقنيات اللغة السردية، وتفضي الى ترسيخ الدلالة في البنية النصية.

على أن تناولها لبؤرة المد النفسي في الشخصيات لا يتكرر بذات اللغة والألفاظ، والرؤية..؟

وإنما يتلون بأطياف الحركة اللغوية؛ التي تتوالد صياغاتها بانسجام شكلاني يرتسم فضاءه الحكائي، متلمساً بؤر العمق المختزل في الشخصيات، بغية كشف تجلياتها عبر السرد، متمثلا على نحو مكثف في نص (البيضة والحجر مسرحية من فصل واحد) ص 85.

والذي تعيد الكاتبة فيه اعتبار العتبة النصية ووجودها كمحرك دلالي، يستهدف مضمرات يكشفها الحوار، ويجلي لحظات توترها بتوظيف تقنية الأسئلة والإجابات والحوار المسرحي، في مشهديه مكتوبة تتروى من معين اللغة المتجاسرة على الترميز للعقلاني بالساخر، واعية بمدلولات العلامات اللغوية، المستظهرة لمخزون الشخصيات، في خطاب هرمي تتوالى تفجراته بدوي يستدعي مزج المعرفي/ بالاجتماعي، ويوظف بدهيات الموروث الثقافي في حركة الحوار، ومعايشة لهاجس المتداول النسوي، من بدهياته الفكرية الكامنة في الذهن الشرقي الذكوري، لإعادة عرضها وتفكيك مفاهيمها وفرضياتها، وتقويضها بالسخرية أو المعيار التحليلي الذي يكشف وهمها الفوقي.. بحسب الكاتبة! إلى استبطان رؤى جادة ومتجاوزة، تزيح غبار الاعتياد الذكوري عن الهاجس الأهم في وعي (خمس) نساء، أرادتهن الكاتبة شخصيات للمسرحية «لأن مجرد وجود هذا الهاجس، هاجس التجاوز والكسر فضلاً عن الانخراط في الوجوه المختلفة المموهة للحرب الشرسة، أعتقد أن كل ذلك عنصر مناهض للأمل الحقيقي، عنصر مشوش أصلاً على فرص الاستماع الحقيقية والنادرة، التي تتاح للمرأة أن تستمع فيها إلى ذاتها وكينونتها»[4].

وكانت لغة (الكاتبة) تلك الانتقائية الجمالية المصفية بصدق إلى الذات والكينونة النسوية، بحيث قاربت متخيلها الجمالي ومتوازيات رؤيتها في فضاء (النسوية) لرسم البصمة النفسية المعبر عنها، بالسياق اللغوي المتواتر على مراكمة دلالاته، وتشكيل علامات مائزة، للصياغة الوصفية والإخبارية للشخصيات بدال المروي الحكائي.

فهي تتحدث عنهن، ويبرز ضمير المتكلم في توليف يباشر وضع الحالة على المشهد النصي، ومن ثم مقاربة تكوينها الاشكالي، واستبطان تداخلاتها وأزماتها، بالتشكيل الصياغي؛ المتزاح دائما الى كشف التحول الحالاتي بمعطياته البدائية الاولى..

والتي تتقمص ضمير الإخبار والمحكي عنه بتماوجات أسلوبية، تستدعي تكويناته الطيفية المشكلة بإتقان، مقدرة على احتواء الاجواء النفسية المختلفة، واستيعابها لغوياً بالصياغات السردية لتأصيل أبعاد الرؤية الواقعية، ولعل تأكيد شهادة الدكتور عبدالله الغذامي على (أن المرأة عند أميمة الخميس لا تحكي ولا تعبر ولكنها لا ترفض التعبير ولا تفر من الكشف).

يجد سنداً موضوعيا في نصوص هذه المجموعة والتي طالتها الكاتبة بالتعبير، وناوأتها الرغبة في الكشف الذي يطال عناصر تفصيلية لا ترى وفقاً للنظرة العمومية، وإزجاء الوصف المناقبي والتعبيرات العاطفية الانفعالية؛ بقدر ما تحلل دواخلها وتستبان دقائقها التفصيلية، على نحو يمنح هذه المجموعة شهادة من الداخل.

والتعالق بالنسيج الاجتماعي لنساء (الرياض) والتوغل في البنى التفكيرية ,وملاذات القناعة غير المتضامة مع البنى المظهرية، بقدر استباقها لاصطفاء الاعماق التي تكون شخصياتها، والتي رسمت جغرافيتهن بانتقائية، فهن جميعاً مظلومات ومضطهدات وذوات مستوى واع متعال في استجابته للعلاقة الأسرية النموذجية، وفي تعبيره عن الوعي بذات المرأة ووجودها، وهن دائماً منحازات الى جانب التضحية والصبر والتحمل ومتطلعات إلى دور إنساني واجتماعي يستوعب قدراتهن..؟؟؟

إلى آخر نماذج تلك النمطية المثالية التي تشكلت منها نساء (الترياق). والتي تبدت فيها المرأة ضحية للمكان الطارد والسلبي، والمناخ الاجتماعي الحاصر لقدراتها وانسانيتها، والذي ظل يمارس دوراً قامعاً وملغياً، وأحادياً يمتلك الرجل زمامه. ويعاضد المجتمع والظروف دوره السلطوي؟

وقد كان اقتراف الكاتبة الجريء لما يستبطنه الحجاب الاجتماعي من إشكالات، وتجاوز شروط المكان بوصفه محذوراً على الكشف، أو مسكوتاً عنه، وما ينهض بخطابه الاجتماعي من محركات، تهيمن بظلالها على الذاكرة السردية، لتجعل منها وحدات نصوصية، تتداخل مع عنصر الميلودراما،

وتختط لها مشهداً يعنى بالوصف المقارب، والرؤية السردية الواعية بمكامن الاداء الفني وتقنيات القصة القصيرة. والتكنيك النافذ الى الخبايا والمضمرات لتعيد نسجه، عبر مقدرة معنية بالكيفيات والبصيرة النوعية في الانتقاء.

الهوامش والإحالات

1) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، الطبعة الأولى، 1997 دار شرقيات، ص 7.

2) د. عالي القرشي، نص المرأة من الحكاية إلى التأويل، الطبعة الأولى، 2000 دار المدى دمشق، ص 61.

3) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة د. منذر عياشي، الطبعة الأولى، 1993 إصدرات نادي جازان الادبي، ص 75.

4) فاطمة الوهيبي، احتشامات الوأد، سلسلة مقالات في جريدة الجزيرة، العدد 8802 بتاريخ 22 جمادى الآخرة 1417هـ.

5) إبراهيم السامرائي، فقه اللغة المقارن، الطبعة الثالثة، 1978، دار العلم للملايين، بيروت، ص 53.



كلام جديد

عن طه حسين

محمد أبو الأنوار

بين إنصاف البحث العلمى، وإنصاف طه حسين:

أما إنصاف البحث العلمى فيتضح فى حقيقة أن ما قاله الدكتور طه حسين فى كتابه (في الشعر الجاهلي) ليس مسلمًا لديه، لكنها كانت وقفة بحثية لها أسبابها وعواملها وآثارها.

وأما إنصاف طه حسين فيتضح في أنه رجع رجوعًا صريحًا في كتابه (مرآة الإسلام) عما قاله (في الشعر الجاهلي) وسوف نعتمد أكثر ما نعتمد على مقابلة النصوص بين الكتابين.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن منهج طه حسين فى حياته الفكرية وطاقته الإبداعية يقوم على أنه يكتب ما يفكر فيه وما يقتنع به، فإذا انتهى منه كره ورفض الرجوع إليه، لأنه مشغول بقطع جسور الفكر، والإبداع في رسالته التي حمّلها لنفسه، ولا وقت لديه للرجوع إلى الذى انتهى منه. يقول هو نفسه: «وليس من عادتى أن أفكر فيما أريد أن أكتب قبل البدء فى الكتابة مباشرة، ولكننى عندما أملى لا أفكر في شيء على الإطلاق سوى الموضوع الذى يعنينى، وإنى لأكره أشد الكره فى أن أعود إلى قراءة ما أمْلَيْت، فأنا أشعر عندما أنتهي من كتابة مقالة أو كتاب بأنني تخلصت من عبء يشقّ عليّ أن أتحمّله مرّة أخرى». (طه حسين من الشاطئ الآخر ص 39 د. عبدالرشيد الصادق محمودي كتاب الهلال يوليو - 1997العدد 559).

هكذا كان طه حسين كالإعصار الذى يعصف بصورة غير متوقعة؛ إنه يدمر ليعيد تشكيل الطبيعة حوله في رؤى وأبعاد جديدة غير عابئ بما كان لها من وجود سابق، وليس هذا غريبًا على طه حسين، فقد رسم ملامح حادّة لهذا الفهم فى شرحه لمفهوم النقد، ورسالة ومهمة الناقد التى كان طه حسين يعد فيها نفسه للصعوبات التى تعرض لها فيما بعد في الأدوار التي قام بها

فعلاً وكان ذلك في سن باكرة سنة 1911 (راجع كتابي: الحوار الأدبي حول الشعر - ص 100-108 وعلى الأخص ص 106وما بعدها - ط دار المعارف القاهرة 1987).

ولا عجب فهو يكتب في بداية سفره إلى فرنسا في مطالع الحرب العالمية الأولى إلى صديقه بالقاهرة محمد حسين هيكل ويدعوه للمحاورة في موضوع حدده له هو: (الحرب والحضارة) واختار طه حسين أن يدافع عن الحرب لفوائدها؛ فهي ليست شرًّا محضًا؛ لأنها تهب الحياة خصوبة ونماء؛ إذ بعد توقفها تهب الحياة تجديدًا ونماءً؛ لأنها بعد توقفها تهب الإنسان ثورة في حياته المادية والعقلية؛ كالديمة الغزيرة ترسلها السماء فتتفرق بها الجموع، ولكن السماء لا تكاد تقلع حتى تكتسي الأرض بخيرات هذه الديمة وهذا الموقف من جانبه يدل أبلغ دلالة على أنه تواق للجديد، رافض للوقوف عند القائم الموروث المألوف مهما يكن عزيزًا على النفس ومريحًا لمتعوديه، ومهما يكن الخطر وراء تغييره، وجرثومة ذلك كله عنده غرامه بالتجديد والشغف بالبحث عنه، والاستهانة بكل ما يقف في سبيله.

وإذاً فطه حسين ليس على شاكلة كثير من المؤلفين والكتاب والمفكرين الذين يبدو للواحد منهم أن يعود إلى فكره بالتمحيص والتنقيح، وقد يضيف إليه أو يحذف منه أو يغير فيه، وقد يعلن تغيير موقفه من فكرة سابقة كان قد عرض لها من قبل بالمعالجة، ولذلك فإنه من الضرورى لدارس طه حسين أن يعاود النظر وأن يمحص الآراء والأفكار لديه، وأن يجيد مقابلات أقواله وتتبعها فى المصادر المختلفة عنده، ومن حسن الحظ أننى عكفت مع طلابي في الدراسات العليا على دراسة الفكر الديني في أدبه وأنجزت فيه موضوعًا لطالب جاد ومن هنا فإن صلتي بتراث طه حسين ممتدة دائمًا من قبل عام 1970.

وبحثى هذا الذى أسميه (حديث الوثائق) أقدمه للنشر للمرة الأولى، ولا أعلم أن أحدًا قد سبقني إلى فكرته وموضوعه. وقد عشت مع هذا

البحث وقتًا غير قصير أبحث وأراجع وأحرص نفسي على التدقيق وتلك هي ثمرة المقابلات والمراجعة، وتلك عناصر الدراسة أقدمها فيما يلي:

1 - العرب قديماً بين التحضر والتخلف:

يقول طه حسين فى كتابه (فى الشعر الجاهلي) ص 20:

«أفتظن هؤلاء القوم من الجهل والغباوة والخشونة بحيث يمثلهم لنا هذا الشعر الذي يضاف إلى الجاهلين؟ كلا، لم يكونوا جهالاً ولا أغبياء ولا غلاظًا ولا أصحاب حياة خشنة جافية، وإنما كانوا أصحاب علم وذكاء، وأصحاب عواطف رقيقة وعيش فيه لين ونعمة».

ويقول فى ص 21 على لسان من تعودوا أن يعتمدوا على الشعر الجاهلي في درس الحياة الجاهلية:

«.. فهم يعتقدون أن العرب كانوا قبل الإسلام أمة منعزلة تعيش فى صحرائها لا تعرف العالم الخارجي ولا يعرفها العالم الخارجي وهم يبنون على هذا قضايا ونظريات».

ويقول فى ص 22 أيضًا:

«لم يكونوا على غير دين ، ولم يكون جهالاً ولا غلاظًا، ولم يكونوا فى عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن. وإذا كانوا أصحاب علم ودين، وأصحاب ثروة وقوة وبأس، وأصحاب سياسة متصلة بالسياسة العامة متأثرة بها مؤثرة فيها، فما أخلقهم أن يكونوا أمة متحضرة راقية لا أمة جاهلة همجية».

وفى المقابل يقول طه حسين فى كتابه (مرآة الإسلام) ص 5:

«فى أواسط القرن السادس للمسيح كانت الأمة العربية متخلفة أشد التخلف بالقياس إلى الأمم التي كانت تجاورها».

ويقول فى ص 6:

«.. فمن الإسراف في الخطأ أن نظن أن أهل جنوب الجزيرة العربية في ذلك الوقت قد كانوا على شيء ذي خطر من الحضارة بمعناها الصحيح».

ويقول فى ص 7:

«فإذا تركنا الجنوب إلى قلب الجزيرة العربية - أي إلى نجد - فالحياة القاسية، والعيش الغليظ والجهالة المطبقة ، ونظام القبائل الذي يقوم على العصبية أكثر مما يقوم على أي شيء آخر».

ويقول ص 8:

«ومع ذلك فلم يستطع أهل هذه المدن أو القرى أن يبرؤوا من العصبية ولا أن يعيشوا عيشة المتحضرين بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة».

ويقول ص 11، 12:

«كل ما فى الأمر أن قلب الجزيرة العربية وشمالها لم يخضعا لسلطان أمة متحضرة، وإنما خلّي بينهما وبين الحياة الحرة يحياها أهلها كما يريدون أو يستطيعون فعاشوا عيشتهم تلك الغليظة الجافية، لم تصل إليهم الحضارة وإنما وصلت إليهم أطراف منها، فهموا بعضها وقصروا عن فهم بعضها الآخر. فسيطرت عليهم جاهليتهم بكل ما فيها من الآثار والشرور والمنكرات».

ويقول ص 21:

«ولكن قريشًا على ذلك كانت تسكن قرية في واد غير ذي زرع، قرية منقطعة انقطاعًا تامًا عن البلاد المتحضرة».

وهكذا رجع طه حسين عما قاله في الشعر الجاهلي كما تشهد مقابلة النصوص.

2 - العرب والدين:

(أ) كنه دينهم ومدى تمسكهم به:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 19:

«.. كلا كانت قريش متدينة قوية الإيمان بدينها، ولهذا الدين وللإيمان بهذا الدين جاهدت ما جاهدت، وضحت ما ضحَّت».

وفي المقابل يقول في (مرآة الإسلام) ص 13:

«وكان لهم دين غليظ كحياتهم هو هذه الوثنية الساذجة الغليظة التي لم تفكر فيها عقولهم ولم تمتزج بقلوبهم، وإنما كانت أخلاطًا ورثوها عن آبائهم فلم يغيروا منها شيئًا».

ويقول في ص 16:

«ولا أكاد أشك في أن وثنية أهل مكة لم تكن صادقة ولا خالصة وإنما كانوا يتّجرون بالدين كما كانوا يتّجرون بالعُروض التي كانوا يجمعونها من الجنوب ومن أنحاء الجزيرة العربية لينقلوها إلى أقطار أخرى من الأرض كانت محتاجة إليها».

وفي صفحتي (16، 17) يقول:

«إنما كانوا يظهرون الإيمان بتلك الوثنية والتعظيم لتلك الآلهة ترغيبًا للعرب في الحج وتحقيقًا لمنافعهم منه. والذي نراه من حياة قريش قبيل الإسلام وحين بعث النبي ﷺ فيهم يدلنا أوضح الدلالة وأقواها على أنهم لم يكونوا أهل إيمان ولا أصحاب دين، وإنما كانوا قبل كل شيء أصحاب تجارة يسعون فيها عامهم كله».

وهذا الكلام يصورهم قومًا لا يعبئون بدين، ولا يهتمون إلا بتجارتهم وأموالهم، وهذا يناقض تمامًا ما سبق ذكره في الشعر الجاهلي.

ب - صلة دينهم بالديانتين السابقتين المسيحية واليهودية:

يقول طه حسين فى الشعر الجاهلي ص 22:

«وسيرة النبي تحدثنا أن العرب تجاوزوا (بوغاز باب المندب) إلى بلاد الحبشة. ألم يهاجر المهاجرون الأولون إلى هذه البلاد!.. فلم يكونوا إذاً معتزلين، ولم يكونوا إذاً بِنَجْوة من تأثير الفرس والروم والحبش والهند وغيرهم من الأمم المجاورة لهم ، لم يكونوا على غير دين، ولم يكونوا جهالاً ولا غلاظًا، ولم يكونوا فى عزلة سياسية أو اقتصادية بالقياس إلى الأمم الأخرى، كذلك يمثلهم القرآن».

بينما نجده فى (مرآة الإسلام) ص 6 يقرر عكس ما سبق إذ يقول:

«وكان أهل الجنوب مع ذلك قد وصلت إليهم دعوة الدينين: اليهودى والمسيحي، وأكبر الظن أن يهوديتهم ومسيحيتهم كانتا تتأثران بجهلهم وغلبة البداوة عليهم، كالذى سنراه حين نتحدث عن شمال الجزيرة».

كما يقول ص 9:

«ولكن المحقق أن العرب فى ذلك العصر الذي نتحدث عنه كانوا قد جاوزوا الجزيرة العربية شمالاً إلى الشام واستقروا في أطرافه، وأنهم كذلك كانوا قد جاوزوا جزيرة العرب شرقًا إلى العراق وإلى الجزيرة. وغلبت النصرانية على أولئك وهؤلاء. ولكنها كانت نصرانية خاصة يجهل أصحابها حقائقها، ولا يكادون يعرفون منها إلا مظاهر وصورًا».

3 - الاستشهاد بالشعر الجاهلي على حياة الجاهليين:

جاء في الشعر الجاهلي قوله ص 7:

«وأول شيء أفجؤك به فى هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة الشعر الجاهلي.. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرًا جاهليًا ليست من

الجاهلية في شيء وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد لا أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جدًا لا يمثل شيئًا ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي».

ويقول في ص (8، 9):

«وأنا أزعم مع هذا كله أن العصر الجاهلي القريب من الإسلام لم يضع، وأننا نستطيع أن نتصوره تصورًا واضحًا قويًا صحيحًا ولكن بشرط ألا نعتمد على الشعر، بل على القرآن من ناحية ، والتاريخ والأساطير من ناحية أخرى.. إن هذه الأشعار لا تثبت شيئًا ولا تدل على شيء ولا ينبغي أن تتخذ وسيلة إلى ما اتخذت إليه من علم بالقرآن والحديث، فهي إنما تُكُلِّفت واختُرِعت اختراعًا ليستشهد بها العلماء على ما كانوا يريدون أن يستشهدوا عليه».

ويقول ص 15:

«ذلك أني لا أنكر الحياة الجاهلية، وإنما أنكر أن يمثلها هذا الشعر الذي يسمونه الجاهلي، فإذا أردت أن أدرس الحياة الجاهلية فلست أسلك إليها طريق امرئ القيس والنابغة والأعشي وزهير؛ لأني لا أثق بما ينسب إليهم».

وأثبت في (مرآة الإسلام) أن الشعر الجاهلي حفظ كثيرًا من عادات العرب قبل الإسلام يقول ص 11:

«ولأمر ما نجد فيما ينسب إلى بعض الشعراء في ذلك العصر من الشعر ما يدل على أنهم قد عرفوا أطرافًا من المسيحية واليهودية، كالذي نجده عند النابغة الذبياني وعند زهير وعند الأعشى وعند أمية بن أبي الصلت».

وفي ص 28 يقول:

«وليس غريبًا أن نعرف أن العلاقة بين رجالهم ونسائهم لم تكن مهذبة ولا نقية ولا مبرأة مما يعاب إلى غير ذلك من العادات الكثيرة التي غيرها الإسلام وحفظ الشعر منها شيئًا غير قليل».

ويتصل بهذا السياق عند طه حسين ما يقوله (في الشعر الجاهلي) ص 37-38: «فالمسألة إذاً هي أن نعلم: أسادت لغة قريش ولهجاتها في البلاد العربية، وأخضعت العرب لسلطانها في الشعر والنثر قبل الإسلام أم بعده؟

أما نحن فنتوسط ونقول: إنها سادت قبيل الإسلام حين عظم شأن قريش وحين أخذت مكة تستحيل إلى وحدة سياسية مستقلة مقاومة للسياسة الأجنبية التي تتسلط على أطراف البلاد العربية. ولكن سيادة لغة قريش قبيل الإسلام لم تكن شيئًا يذكر ولم تكد تتجاوز الحجاز. فلما جاء الإسلام عمت هذه السيادة وسار سلطان اللغة واللهجة مع السلطان الديني والسياسي جنبًا لجنب.

وإذاً فنحن إذا استطعنا أن نفسر اتفاق اللغة واللهجة في شعر أولئك الذين عاصروا النبي من أهل الحجاز، فلن نستطيع أن نفسره في شعر الذين لم يعاصروه أو لم يجاوروه».

وهذا الكلام من طه حسين ردّ عليه هو نفسه سنة 1958 موضحًا ومؤكدًا أن الأدب في العصر الجاهلي ولاسيما الشعر منه هو الذي فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها في أطرافها كان ذلك قبيل طبعه لمرآة الإسلام سنة 1959 حيث نشر في عدد المجلة يناير سنة 1958 نص محاضرته في مؤتمر خاص [بالأدباء العرب] بالقاهرة تحت عنوان: [الأدب والقومية العربية] [وجاء فيه ما يؤكد نقضه لما قاله في كتابه: [في الشعر الجاهلي].

يقول في محاضرته: «إن الأمة العربية من شمالها إلى جنوبها ومن شرقها إلى غربها، كانت في العصر الجاهلي مختلفة أشد الاختلاف: قوام

حياتها الخصام والغارات والنهب والسلب. ولم يكن يجمعها في هذا العصر الجاهلي إلا لغتها على اختلاف شديد في لهجات هذه اللغة. وإنما الذي استطاع أن يؤلف شيئًا ما بين هذه القبائل المتفرقة هو الشعر الذي لم يكد ينشأ حتى فرض لهجة بعينها على الأمة العربية كلها في جميع أطرافها وأقطارها من الجزيرة العربية. فكان الشاعر العربي إذا أنشأ قصيدة وانشدها في ناد من الأندية ، فهمها عنه الناس مهما تكن قبائلهم ، ومهما تكن لهجاتهم أو لغاتهم الخاصة.. ثم لم يكتفوا بفهمها وإنما كان الرواة يتناقلونها عن الشاعر، وكانت القصيدة لا تكاد تنشد حتى تشيع فى الجزيرة العربية ويحفظها كثير من الرواة فى الأقطار المختلفة من أقطار الجزيرة *فأول توحيد للعقل العربى إنما جاء من هذه الناحية.. من هذا اللسان الذى أتاح للغة العربية في العصر الجاهلي أن تكون لغة اجتماعية، وأن تكون لغة تستطيع القبائل - على تباعدها واختلافها وخصوماتها - أن يفهم بعضها بعضًا، وأن يشعر بعضها بما يشعر به بعضها الآخر.. فالمكون الأول فى المحاولة لإيجاد وحدة لهذه القبائل العربية! إنما هو الأدب والشعر من الأدب بنوع خاص؛ لأنه هو الذى سبق إلى الوجود ولم يوجد أخوه النثر إلا بعد عصور تطاولت قليلاً [راجع من نصوص الشعر الجاهلى] البيتين 15، 16 من قصيدة المسيب بن علس فى مدح القعقاع بن معبد وهما:*

فلأُهدينَّ مع الرياح قصيدةً	منِّى مُغَلْغَلَةً إلى القَعْقَاعِ
تَـرِدُ المياهَ فَمَاتـزالُ غريبةً	في القومِ بينَ تَمَثُّلٍ وسَمَاعِ

وانظر حولها الصفحات: 274، 285، 288 ثم التعليق الفنى 295-309 من كتابى الشعر الجاهلى].

4 - مكانة النبي وبني هاشم:

يقول د. طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 72، 73:

«ونوع آخر من تأثير الدين في انتحال الشعر وإضافته إلى الجاهليين،

وهما ما يتصل بتعظيم شأن النبي من ناحية أسرته ونسبه في قريش. فالأمر ما اقتنع الناس بأن النبي يجب أن يكون صفوة بني هاشم، وأن يكون بنو هاشم صفوة بني عبد مناف، وأن يكون بنو عبد مناف صفوة بني قصي، وأن تكون قصي صفوة قريش، وقريش صفوة مضر ، ومضر صفوة عدنان، وعدنان صفوة العرب، والعرب صفوة الإنسانية كلها. وأخذ القُصّاص يجتهدون في تثبيت هذا النوع من التصفية والتنقية وما يتصل منه بأسرة النبي خاصة فيضيفون إلى عبد الله وعبد المطلب وهاشم ما يرفع شأنهم ويعلي مكانتهم ويثبت تفوقهم على قومهم خاصة وعلى العرب عامة».

أما فى (مرآة الإسلام) فقد أبطل ما ذكره آنفًا إذ يقول ص 30:

«كان بين قريش رجل من أشرافهم يتّجر كما يتّجرون ويحضر مجالسهم في المسجد وفي دار الندوة هو عبد المطلب بن هاشم، ولكنه كان يمتاز من قومه بكثير من الوقار وميل إلى الدين والنُسُك يعظم ما كان قومه يعظمون من هذه الآلهة، ولكن عن إخلاص وصدق لا عن تكلف ورياء، وقد أتيحت له أشياء زادته امتيازًا من قومه فخاصموه أول الأمر ثم أكبروه بعد ذلك؛ وهو قد احتفر بئر زمزم».

ويقول ص 32:

«وفى هذه الموقعة أظهر عبد المطلب من الصبر والجلد ومن الشجاعة والثقة ما لم يظهره غيره من أشراف قريش».

ويقول ص 34:

«وكان أبو طالب صاحب سفر فى التجارة كغيره من أشراف قريش وأوساطها».

ويقول ص 37 عن النبى ﷺ:

«ولكنه فى ذلك الطور من أطوار حياته ظهرت فيه خصال لم تكن مألوفة فى شباب قريش، وهو شديد النُفْرة من اللهو، وشديد النفرة من اللغو

أيضًا، وهو أبعد الناس عن التكلف وأقربهم إلى الإسماح واليسر، وهو أبغض الناس لهذه الأوثان التي كان قومه يعبدونها مخلصين أو متكلفين، وهو أصدق الناس إذا تكلم ، وأوفاهم إذا عامل، وأبعدهم من كل ما يزري بالرجل الكريم، وهو بعد ذلك أوصل الناس للرحم، وأرعاهم للحق وأشدهم إيثارًا للبر... وقد شاعت عنه هذه الأخلاق، وعرف بهذه الخصال حتى أحبته قريش وسمته الأمين وعاملته على أنه الأمين حقًا».

5 - عربية القرآن وإعجازه:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 39:

«أليس من الممكن أن تكون قصة ابن العباس ونافع بن الأزرق قد وضعت في تكلف وتصنع.. لإثبات أن ألفاظ القرآن كلها مطابقة للفصيح من لغة العرب».

ويقول ص 76-77:

«ولأمر ما شعروا بالحاجة إلى إثبات أن القرآن كتاب عربي مطابق في ألفاظه للغة العرب فحرصوا على أن يستشهدوا على كل كلمة من كلمات القرآن بشيء من شعر العرب يثبت أن هذه الكلمة عربية لا سبيل إلى الشك في عربيتها».

ويقول في (مرآة الإسلام) ص 55 ما يتجاوز فكرته المرفوضة السابقة يقول:

«وكان عجزهم عن أن يأتوا بمثل هذا القرآن هو الدليل على أنه ليس من كلام الناس وإنما هو كلام الله الذي لا سبيل إلى تقليده ولا إلى محاكاته فضلاً عن الإتيان بمثل ما يأتي به».

ويقول ص 122:

«فقد كان القرآن معجزة أي معجزة، كان معجزًا بألفاظه ومعانيه

ونظمه، لم يستطع أحد من العرب أن يحاكيه أيسر المحاكاة، فكان معجزًا بآثاره التي ظهرت في حياة النبي والتي أشرنا إليها آنفًا، وبآثاره التي ظهرت بعد وفاة النبي والتي لايزال كثير منها باقيًا إلى الآن وإلى آخر الدهر».

ويقول ص 153:

«وقد أُلِّفت كتب قديمة وحديثة في إعجاز القرآن ولكنها على كثرتها لم تقل فى إعجازه كل ما يمكن أن يقال؛ لأنه أروع روعة وأبهر جمالاً من أن يستنفد فيه القول».

ويقول ص 159:

«وليس في التراث الإنساني كله شيء يشبه القرآن في تقويم الألسنة العربية حين تلتوي باللهجات العامية المختلفة».

6 - موقف الإسلام من الديانتين السابقتين:

يقول فى (الشعر الجاهلي) ص 27:

«ولكن الشيء الذي لاشك فيه هو أن ظهور الإسلام وما كان من الخصومة العنيفة بينه وبين وثنية العرب من غير أهل الكتاب قد اقتضى أن تُثْبَت الصلة الوثيقة المتينة بين الدين الجديد وبين الديانتين القديمتين: ديانة النصارى واليهود».

ويقول فى ص 26:

«ونحن مضطرون إلى أن نرى فى هذه القصة نوعًا من الحيلة فى إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة ، وبين الإسلام واليهودية، والقرآن والتوراة من جهة أخرى ...».

بينما يقول في (مرآة الإسلام) ما ينفي قوله السابق (في الشعر الجاهلي) ص 81:

«وكذلك يمضي القرآن ناعيًا على اليهود تلك الخصال التي أشرنا إليها في أول هذا الفصل ، ولائمًا لهم على تاريخهم المليء بالجحود والغدر والكفر ، ورادًا عليهم ما كانوا يثيرون من المشكلات أو يلقون عليه من الأسئلة التي كانوا يرون أنها ستحرجه وتقطع حجته فيفحمهم ويلزمهم الحجة.. وكان النبي يتمنى لو غُيِّرت قبلته عن بيت المقدس انحرافًا عن اليهود».

ويقول ص 83:

«وبعد خلو المدينة من اليهود وفتح خيبر ووادي القرى خف الجدال بين النبي وبين اليهود ، وقل ذكرهم فى القرآن ؛ لانقطاع الحاجة إليه؛ ولأن الله قد ذكرهم بما أخزاهم في الدنيا، وبين أنه سيخزي الظالمين منهم في الآخرة».



7 - شخصيتا إسماعيل وإبراهيم وقصة هجرة إسماعيل إلى مكة وبناء البيت:

يقول د/ طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 26 ص 27:

«للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل ، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفى لإثبات وجودهما التاريخي ، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة ونشأة العرب المستعربة فيها.. وقد كانت قريش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة في القرن السابع للمسيح».

ويقول فى ص 28، 29:

«ما يمنع قريشًا من أن تقبل هذه الأسطورة التى تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم ، كما قبلت (روما) قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن (روما) متصلة بإينياس بن بريام صاحب طروادة».

وهذا ينافي ما جاء في [مرآة الإسلام] مدعومًا بآيات القرآن الكريم؛ *حيث يقول ص 184:*

«.. ثم تذكر - أى سورة البقرة - طرفًا من قصة إبراهيم حين أنزل من ذريته بواد غير ذي زرع ، وحين بنى البيت بمكة».

ويقول ص 200:

وذكر الله في غير موضع من القرآن أن إبراهيم قد أسلم وجهه لله وأنه لم يكن يهوديًا ولا نصرانيًا وإنما كان حنيفًا مسلمًا وما كان من المشركين وقال فى سورة آل عمران: ﴿مَا كَانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِياً وَلا نَصْرَانِياً وَلَكِن كَانَ حَنِيفاً مُّسْلِماً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ. إِنَّ أَوْلَى النَّاسِ بِإِبْرَاهِيمَ لَلَّذِينَ اتَّبَعُوهُ وَهَذَا النَّبِيُّ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَاللَّهُ وَلِيُّ الْمُؤْمِنِينَ﴾ الآيتان (67-68).

وقال فى سورة البقرة على لسان إبراهيم: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا تَقَبَّلْ مِنَّا إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (127) رَبَّنَا وَاجْعَلْنَا مُسْلِمَيْنِ لَكَ وَمِن ذُرِّيَّتِنَا أُمَّةً مُّسْلِمَةً لَّكَ وَأَرِنَا مَنَاسِكَنَا وَتُبْ عَلَيْنَا إِنَّكَ أَنتَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (128) رَبَّنَا وَابْعَثْ فِيهِمْ رَسُولاً مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِكَ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُزَكِّيهِمْ إِنَّكَ أَنتَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (129) وَمَن يَرْغَبُ عَن مِّلَّةِ إِبْرَاهِيمَ إِلاَّ مَن سَفِهَ نَفْسَهُ وَلَقَدِ اصْطَفَيْنَاهُ فِي الدُّنْيَا وَإِنَّهُ فِي الآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ (130) إِذْ قَالَ لَهُ رَبُّهُ أَسْلِمْ قَالَ أَسْلَمْتُ لِرَبِّ الْعَالَمِينَ (131) وَوَصَّى بِهَا إِبْرَاهِيمُ بَنِيهِ وَيَعْقُوبُ يَا بَنِيَّ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى لَكُمُ الدِّينَ فَلاَ تَمُوتُنَّ إَلاَّ وَأَنتُم مُّسْلِمُونَ (132) أَمْ كُنتُمْ شُهَدَاءَ إِذْ حَضَرَ يَعْقُوبَ الْمَوْتُ إِذْ قَالَ لِبَنِيهِ مَا تَعْبُدُونَ مِن بَعْدِي قَالُوا نَعْبُدُ إِلَهَكَ وَإِلَهَ آبَائِكَ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ إِلَهاً وَاحِداً وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (133) تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُم مَّا كَسَبْتُمْ وَلاَ تُسْأَلُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُونَ (134) وَقَالُوا كُونُوا هُوداً أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا قُلْ بَلْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ (135) قُولُوا آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنزِلَ إِلَيْنَا وَمَا أُنزِلَ إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَمَا أُوتِيَ النَّبِيُّونَ مِن رَّبِّهِمْ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ

وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ (136) فَإِنْ آمَنُوا بِمِثْلِ مَا آمَنتُم بِهِ فَقَدِ اهْتَدَوْا وَإِن تَوَلَّوْا فَإِنَّمَا هُمْ فِي شِقَاقٍ فَسَيَكْفِيكَهُمُ اللَّهُ وَهُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (137)﴾ الآيات: (127-137) البقرة.

فالله يثبت فى هذه الآيات دعاء إبراهيم وإسماعيل أثناء رفعهما القواعد من البيت أن يجعلهما مسلمين له ، وأن يجعل من ذريتهما أمة مسلمة له، وأن يبعث في هذه الأمة رسولاً منهم يتلو عليهم آياته ويعلمهم الكتاب والحكمة، وينبئنا بعد ذلك بأن أبناءه وأحفاده ظلوا مسلمين من بعده، وأن يعقوب قد وصى بنيه بالإسلام وامتحنهم فيه حين حضره الموت.

8 - تحديد معنى حنيفية إبراهيم:

يقول طه حسين فى (الشعر الجاهلي) في ص 80، 81:

«.. ويذكر - أي القرآن - غير دين اليهود والنصارى دينًا آخر هو ملة إبراهيم ، هو هذه الحنيفية التي لم نستطع إلى الآن أن نتبين معناها الصحيح.. ولم يكن أحد قد احتكر ملة إبراهيم ولا زعم لنفسه الانفراد بتأويلها، وقد أخذ المسلمون يردّون الإسلام في خلاصته إلى دين إبراهيم هذا الذي قد كان أقدم وأنقى من دين اليهود والنصارى».

وهذا القول السابق يناقض ما جاء في (مرآة الإسلام) إذ يقول ص200:

«وذكر الله في غير موضع من القرآن أن إبراهيم قد أسلم وجهه لله، وأنه لم يكن يهوديًا ولا نصرانيًا وإنما كان حنيفًا مسلمًا وما كان من المشركين».

ويقول ص 208:

«فإسلام إبراهيم (لم يكن طاعة ظاهرة تؤديها الجوارح، وإنما كان طاعة واسعة عميقة تملأ القلب وتمتزج بالنفس وتُسخَّرُ لها الجوارح، ويُقدّم

لها على ما لا يُقْدِم الناس عليه إلا بالجهد كل الجهد، واستكراه النفس عليه أشد الاستكراه».

9 - تناقض المعيار بين الكتابين (في الشعر الجاهلي ومرآة الإسلام) في فهم النص القرآني الكريم:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 26:

«للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، وللقرآن أن يحدثنا عنهما أيضًا ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي».

ويقول ص 28، 29:

«ما يمنع قريشًا من أن تقبل هذه الأسطورة التي تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم كما قبلت روما قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان ...».

وواضح هنا أنه ينكر أشياء وردت صراحة في القرآن الكريم وفهمها المسلمون الأوائل مسلمين بها ، كوجود إبراهيم وإسماعيل ، وبنائهما البيت.

وطه حسين في (مرآة الإسلام) يرفض التأويل ويحتكم إلى فهم النبي وأصحابه ، عندما يعرض لسورة الفيل وبعض تأويلات المعاصرين لها عند قوله تعالى: ﴿وأرسل عليهم طيرًا أبابيل﴾. يقول في ص 32:

«وما أحب أن أعرض لتأويل هذه الطير الأبابيل التي رمت الحبشة بحجارة من سجيل فجعلتهم كعصف مأكول؛ لأني أوثر دائمًا أن أقبل النص وأفهمه كما قبله وفهمه المسلمون الأولون حين تلاه عليهم النبي ﷺ.

كما يقول ص 283:

«والذين يقولون إن السماوات السبع التي تذكر في القرآن الكريم هي الكواكب السيارة، إنما يرجمون بالغيب، ويقولون ما لم يقله النبي وأصحابه».

10 - القراءات القرآنية:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 34:

«إنما نشير إلى اختلاف آخر في القراءات يقبله العقل ويسيغه النقل وتقتضيه ضرورة اختلاف اللهجات بين قبائل العرب التي لم تستطع أن تغير حناجرها وألسنتها وشفاهها لتقرأ القرآن كما كان يتلوه النبي وعشيرته من قريش، فقرأته كما كانت تتكلم، فأمالت حين لم تكن تميل قريش، ومدت حين لم تكن تمد، وقصرت حين لم تكن تقصر..».

وهذا كلام يرى فيه أن قراءات القرآن غير منزلة من عند الله، ولم يقرأ بها النبي ﷺ وإنما قرأت بها القبائل كل حسب لهجتها وإن خالفت لهجة قريش.

بينما طه حسين نفسه يقرر في (مرآة الإسلام) أن هذه القراءات منها سبع متواترة أجمعت عليها الأمة، حيث يقول في ص 154:

«وقد تختلف قراءة المسلمين لبعض ألفاظه مدًا وقصرًا وإمالة وإطلاقًا ولكن سبعًا من هذه القراءات وصلت إلينا متواترة وأجمعت عليها الأمة، ولا بأس منها على النص لا في لفظه ولا في معناه».

11 - الجهاد بين النبي وقريش في العهد المكي:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 48:

«وأول ما يحسن أن نلاحظه هو هذا الجهاد العنيف الذي اتصل بين النبي وأصحابه من ناحية، وبين قريش وأوليائها من ناحية أخرى. أما في أول عهد الإسلام بالظهور حين كان النبي وأصحابه في مكة مستضعفين فقد كان هذا الجهاد جدليًا خالصًا وكان النبي يكاد يقوم به وحده بإزاء الكثرة المطلقة من قومه...».

ويقول ص 49 أيضًا:

«فليس من شك إذاً فى أن الجهاد بين النبي وقريش قد كان دينيًا خالصًا ما أقام النبي في مكة».

وهذا الكلام يفهم منه أن جهاد النبي وأصحابه ضد قريش في العهد المكي كان جهادًا حوارياً جدليًا (خالصًا).

ولكننا نتساءل: أين هذا الحوار وهذا الجدال (الخالص) مما لقيه النبي وأصحابه من عنت واضطهاد؟

وجاء طه حسين في مرآة الإسلام لينفي كلامه السابق (في الشعر الجاهلي) وليوضح في استفاضة المعاناة الرهيبة والتضحيات الجسام للنبي ﷺ وصحبه ومدى صبرهم على صنوف الإيذاء والتعذيب حتى القتل. *يقول في ص 42:*

«ثم تألبوا عليه وجعلوا يؤذونه في نفسه وفيمن تبعه من الناس بأيديهم وألسنتهم. ثم أصبحت الحياة بينه وبين قومه جهادًا متصلاً عنيفًا أشدّ العنف وأقواه. ولكنه صبر لهذا الجهاد كما أُمِرَ أن يصبر، واحتمل فيه من ألوان المشقة ما ينوء بالرجال أولي العزم كما أُمِرَ أن يحتمل، وجعل يُصبِّر أصحابه ويهون عليهم ما كانوا يلقون، وما أكثر ما كانوا يلقون من ضروب الفتنة والعذاب!».

ويقول فى ص 44:

«فعمدوا إلى إيذائه في أصحابه وفي الرقيق والضعفاء منهم خاصة لعلهم أن يصدوهم عن الإقبال ويردوهم بعد إيمانهم كفارًا، ولعله حين يرى ذلك أن يحس ما يشقى به أصحابه فيؤثر لهم ولنفسه العافية ، فجعلوا يعذبونهم بالضرب حينًا، وبالماء حينًا، وبالنار حينًا، وبالموت حينًا آخر.. قتلوا ياسرًا وزوجه سمية ذات يوم وابنهما عمار يرى، فلم يصرفوا الأبوين ولم يصرفوا ابنهما عمًا أراد الله لهما من الكرامة بالإيمان».

كما يقول في ص 46:

«وكان موقف قريش من المسلمين مختلفًا، فأمّا ضعفاؤهم وفقراؤهم فكانوا يصبون عليهم العذاب صباً، لا يخافون في تعذيبهم لومًا ولا إنكارًا وأمّا أولو الشرف منهم الذين يأوون من قومهم إلى ركن شديد فكانوا يؤذونهم بألسنتهم، ويؤذونهم بالقطيعة، ويغرون قومهم أن يشتدوا عليهم، ويفتنوهم عن دينهم ما استطاعوا إلى فتنتهم سبيلاً..».

12 - الجهاد بين النبي وقريش في العهد المدني:

يقول طه حسين في (الشعر الجاهلي) ص 49:

«فلما انتقل إلى المدينة أصبح هذا الجهاد دينيًا وسياسيًا واقتصاديًا وأصبح موضوع النزاع بين قريش والمسلمين ليس مقصورًا على أن الإسلام حق أو غير حق، بل هو يتناول مع ذلك الأمة العربية أو الحجازية على أقل تقدير لمن تُذْعِن، والطرقُ التجارية لمن تَخْضَع».

وطه حسين يقول عكس ما تقدم في كتابه يقول في (مرآة الإسلام) ص 115:

«والواقع أن الجهاد بين النبي وبين المشركين من العرب كان متصلاً وكان شاقًا، كان النبي يريد أن ينشر الإسلام من جهة، وكان أعداؤه المشركون يحاولون أن يمنعوه من ذلك ما استطاعوا إلى منعه سبيلاً يغيرون على المدينة حينًا ، ويتهيئون للإغارة عليها حينًا آخر».

تعقيب:

وهكذا يتبين لنا من هذا العرض الهام الذي يمثل مرآة عاكسة دقيقة التحديد لطبيعة رجوع (أ. د طه حسين) عن آرائه وتصوراته في الشعر الجاهلي التي قوبلت بمعارضة بالغة الشدة.

وبهذا العرض العلمي الموثق يتم إنصاف البحث العلمي في حقيقة ما قاله طه حسين من قبل فى كتابه (فى الشعر الجاهلي). وحسبي أن أكون - فيما أعلم - أول من كشف بالدليل النقلي براءة طه حسين مما يؤخذ عليه فى الشعر الجاهلي وبذلك يتم إنصاف الدكتور طه نفسه مما بقي له أو عليه بسبب هذا الكتاب.

وقد تركت الحديث فى هذه الفصلة من البحث للنصوص فى دقتها ووثاقتها؛ ومن ثم أسميتها: (حديث الوثائق [لإنصاف البحث العلمي)، وإنصاف الباحث الكبير الدكتور طه حسين الذي أثرى حياتنا الفكرية والثقافية في كل أوقات الاتفاق والاختلاف معه.

وكشفت عن منابع التوثيق لدى من يريد إثبات رجوع طه حسين عما قاله في كتابه «في الشعر الجاهلي» حيث يقول كثيرون برجوعه ولا يوثقون ذلك؛ لأن من خصائص طه حسين إذا كتب شيئًا انصرف عنه ولا يعود إلى التعليق عليه بما يفيد مخالفته.

ولنا لقاء آخر مع طه حسين في بحث قادم إن شاء الله تحت عنوان «طه حسين: الرؤية والموقف».



قراءة في نقد الحداثة

إسماعيل نوري الربيعي

تشكلات معرفية ذات فرادة

قيّض للحداثة الغربية من فرض منطقها ومفاهيمها، نحو إطلاق الأحكام على المجتمعات الأخرى. ولم يتوقف هذا الأمر على التحليل والتفسير بل تخطاه إلى إصدار القرار القاطع، حول وضع التوصيفات للمجتمع الواقعة خارج نطاق المركزية الغربية. وهكذا برزت توصيفات مثل المركز والأطراف - العالم الثالث - البلدان النامية. ومن هنا برزت النظرة الغربية المستقاة من طبيعة الوعي بمفهوم التاريخ، والناتجة عن الواقع المعاش، فالنظرية الاقتصادية الغربية تقسم العالم إلى مركز وأطراف، فيما تعمد النظرية الثقافية الغربية إلى تقسيم العالم وفق ثنائية العالم المتحضر والآخر المتخلف[1]. وعلى الرغم من جميع سمات الوحشية والتخريب الذاتي الذي عانى منه الغرب، وعبر تجربتين مريرتين، تمثلتا في الحربين العالميتين الأولى والثانية. بقي الخطاب الغربي يؤكد على تعاليه ويوجه أسهم نقده إلى العالم، معتمداً في ذلك على الانتقائية الموغلة في التسطيح، فهي تارة تشير إلى الأوضاع المزرية التي تعيش في كنفها المرأة، وفي أخرى تؤكد على أن مرجعيته الثقافية في العالم الثالث مستمدة من السلطة الحاكمة، وتارة تدافع عن حقوق الإنسان[2]، وفي أخرى عن الشرعية الدولية.

الغرب في اعتماده على المقارنة مع الآخر، يعمد إلى استحضار السياقات المستمدة من ثقافته الذاتية، وإخضاع كل حالة لمقياسه الخاص به، وهكذا تعامل مع جميع تجارب النمو في العالم الثالث. ولا يقف الأمر عن المعطيات المادية، بل يتخطاها نحو مسألة الهوية الثقافية، باعتبار التأكيد على أهمية دور النخبة والإهمال لجميع الأنشطة والتفاعلات الداخلية،

والإصرار للربط مع الحاضر، باعتبار المعطيات التي أفرزتها حضارة المعلوماتية[3] كنتاج غربي خالص. وإذا ما استندنا إلى معطيات وفروض المنهج السوسيو-تاريخي، لكنا نقف على تفسير للفعل التاريخي قوامه؛ الحتمية والإرادة الحرة، وليس التبعية للقيادة الملهمة «الكاريزما». فالتاريخ لا يكتبه المنتصرون فقط، ولا هو بالحكر على النخب الحاكمة، بقدر ما يستند إلى أهمية دور الجماهير فيه، وأهمية التماهي في الحياة اليومية، حيث الفقراء والبسطاء والناس العادون[4]، الذين لا يعيشون من التاريخ لحظة محددة، بقدر ما يتفاعلون مع جميع اللحظات الزمانية.

المركزية الغربية تتبدى في أشد نزوعها عنصرية، حين تعمد إلى تغريب العالم، فهي لا تتورع عن منهج الإلحاق لأي تجربة متقدمة. وهكذا كان تعاملها مع التجربة اليابانية باعتبار حظوظ القوة والحداثة فيها. بل إن توصيفات الهوية الثقافية كانت من أهم المخرجات التي تفاعلت معها، حيث «الأنكلوساكسونية» للتميز عن الطابع الأمريكي والإنكليزي، أو «الفرانكفوني» كاتجاه معمق نابع عن فرنسا[5]. إنه التفسير الاستعماري في أشد تفاعلاته ثنائية، حيث ترسيمة؛ القوي - الضعيف، شمال - جنوب، العالم المتقدم - العالم الثالث. لكن الحاجة إلى التبادل تبقى قائمة بين هاتين الثنائيتين، حيث يكشف عنها الواقع بكل قوة وحرارة[6]. ولعل السؤال الأهم الكامن وسط هذه المتناقضة، يقوم على الفعالية الصادرة عن الغرب ذاته، ومحاولاته نحو تقديم نموذج العولمة، والحرص الشديد على تعميم عصر المعلومات وتيسير التعامل بالانترنت والموبايل والساتلايت، والتأكيد على ربط العالم وتقديمه وكأنه وحدة واحدة. ولكن ما إن يتم التعرض للموضوع الاقتصادي حتى تتعرض هذه الوحدة للانفصام[7]، بل وسرعان ما يتبدى العالم وقد ظهر كأشد ما يكون بعداً وأطول مسافة، وهكذا تضيع مقولة «القرية الكونية» أدراج الرياح، ولا يتبقى منها سوى مركز وأطراف، إنه التطلع الصادر عن الغرب من أجل تعميق الهوة وتوسيع الفواصل.

أفرز الواقع عن بروز تيارين للتفسير التاريخي، الأول مستنده يقوم على أهمية الارتكان إلى المركزية الغربية كمؤثر لا غنى عنه في تحقيق سبيل التقدم. حيث الإرادات والمعاني والرهانات الشديدة الأثر ومظاهر القوة والفاعلية، في حين يتطلع التفسير الثاني إلى الماضي، حيث البحث عن الفرادة والخصوصية. لكن الركون إلى هذين التفسيرين لا يقدم الحل الشافي، للتناقضات المعاشة التي يرزح تحت ظلها المجتمع الإنساني[8] بعمومه. فهل يمكن الركون إلى المقولة التي تؤكد «تكامل مجتمع الغرب»، وهل يمكن الوثوق لجاهزية النموذج الغزلي وخلوّه من النقائض والاختلالات. وهل يمكن التغاضي عن جميع الشرور التي يقترفها الغرب بدءاً بالتطهير العرقي وصولاً بالتمييز العنصري، واستغلال مقولات حقوق الإنسان والشرعية الدولية. أو تطلعات الخصخصة والعولمة والتجارة الحرة والتأكيد على مجتمع النخبة وتعميق التوعية الاستهلاكي[9] والنزعة الفردية.

منطق الكشف القومي

ما هو السبيل لخوفهم العالم بشكل أفضل، سؤال لا يخرج أبداً عن موضوعة المطابقة والاختلاف. هل يجب الخضوع دائماً لمنطق حيازة القوة وإرادات المعنى، حيث الغرب الزاخر بمعطيات الحداثة وتجليات التقدم. أم أن الاختلاف سيفضي بنا نحو مجالات أرحب من الوعي المنتج لتثبيت روح التسامح والتفاهم. وإذا ما كان الحديث في الأدبيات السياسية الآنية، صارت تؤكد على قذف القومية بأقذع النعوت وأبشع الصفات، وراحت تحمّلها كل خطايا الماضي وتناقضات المستقبل[10]، بل غدت القومية وكأنها «شرير الرواية»، إذا لم نقل وكأنها «فرنكشتاين»!

وإذا ما استرجعنا افتتاحيات جريدة «البرافدا» حيث الكلام الهادئ في جوٍّ ساخن، لأمكننا استنطاق بعض موضوعات الخطاب القومي المفرد للمعطيات الموضوعية، في مجال الصراع الطبقي، أو إبراز ملامح الهوية

الثقافية؛ عرقاً وديناً وحضارة. وإذا ما حمّلت المسألة القومية خطايا القادة الملهمين «الكاريزما»، فهل هذا يعني إنفاء العوامل المشتركة في جميع الأنظمة السياسية، في تطلعها نحو تحديد علاقتها بالجماهير، وبالوسائل المختلفة؛ قهراً أم إقناعاً. هذا إذا لم نقل بأن الإقناع يعد الامتثال الأشد حضوراً، حيث التركيز نحو القيم السائدة ومجالاتها القائمة في: الثقافة والدين والعرق والطائفة. لتكون النتيجة التشكل الحاسم في التوحد مع منطق السلطة. وهل يمكن التغاضي[11] عن لقاء مصالح الأفراد أو حتى الجماعات مع توجهات نظام سياسي بعينه، وعلى مستويات متعددة الإعلام، الدين، التعليم، اللغة، العادات.

من خلال منطق التوحّد هذا يبرز عامل الفصل بين مكتسبات الشرعية أو محفزات التكتيك داخل بنية السلطة الحاكمة. وباستعادة منهجية - لفروض السوسيو-تاريخية، يمكن الوقوف عند موضوعتي التفسير للفعل التاريخي والمستندة إلى الإرادة الحرة والحتمية. حيث لا يمكن فصلهما عن إرادة الجماهير في رفض الامتثالات التي تفرضها سلطة القهر. فالحقيقة لا يمكن أن يمتلكها طرف[12] على حساب آخر، إنما هي امتثال لحقيقة الإدراك الكامن في الوعي الجمعي.

ترى إلى أي حد يمكن القبول بالمنطق الذي يستند إلى أهمية التعبئة في توجيه الجماهير، هذا إذا ما أخذنا بالاعتبار خصوصية التجربة السوفيتية، والتي سلخت من عمرها «سبعيناً من السنوات» تحرض وتحث على الرفض للنموذج الغربي، وتجهز بعدائها الصريح لمنطق التاتبية وفروض البورجوازية. لكن التعبئة هذه سرعان ما ذهبت أدراج الرياح، بمجرد إعلان انهيار الاتحاد السوفيتي، حيث بات المواطن الروسي يتطلع بكل ما أوتي من جهد[13] نحو تقليد الغرب والامتثال لمكوناته المعرفية ونموذجه الاستهلاكي. والسؤال الأهم في كل هذا، هل يتلخص في المقارنة بين ثنائية الأسوأ - الأفضل، باعتبار أن الأفضل لابد أن تكون له شروط الديمومة والبقاء، أم أن هناك معطيات ذاتية، كانت المحرّض نحو تفجير هذا التطلع من قبل الأفراد

داخل المنظومة التي أشبعت تعبئة وتحريض. إزاء كل هذا كانت الأدبيات الاستراتيجية قد تطلّعت نحو تقديم معالجاتها، من خلال دراسة أبرز المرتكزات، لكنها لم تقف طويلاً أو بتكثيف عند «الخصائص القومية» للتجربة السوفيتية المنهارة. حيث أتخمت المؤسسة الحاكمة بالعناصر غير الروسية، وما أفرزته هذه التخمة، من انعكاسات على الواقع الاجتماعي[14]، كان له الأثر الأبرز في التطلع نحو تقليد النموذج الآخر، المنبوذ على مستوى الشعارات والمفتون به على مستوى المضمَر والمسكوت عنه. وعبر استقراء لتجارب الدولة القومية الراعية، تتكشف معطيات التعارض[15] بين التحرر الثوري والوعي القومي، بعد أن كانت العلاقة بينهما شديدة الوثوق.

البحث في القوى الجديدة

ميكانزمات الفعل السياسي في تجدد، ولكن ليس من منطلق مفاهيم العقلانية الأداتية، العاملة على تحديد الاتجاهات الثقافية، والموسعة لإيجاد فراغ في القيم يكون المانح والضامن لتبلور الاتجاهات الديمقراطية: ولا يقف الأمر عند هذا، بل إن اتجاه العقل الأداتي نحو الوسائل الموصلة إلى الغاية المتمثلة بالحداثة، سرعان ما تتعرض إلى التناقض والتقاطع، باعتبار أن الوسائل هذه نابعة من قيم اقتصادية وثقافية، بل إن كثيراً ما يعجز العقل الأداتي إزاء المعضلة الأخلاقية[16]، وهذا ما يفسره اليوم التوقف وبحذر شديد عند معطيات التطور الهائل في مجال الهندسة الوراثية والاستنساخ البشري. فهل الأمر يقتصر عند فعالية أداتية ممكنة الحدوث، أم أن هناك معطيات موضوعية ومعيارية لابد من التعاطي معها. إنها علاقة الوجود والتغير، حيث المرتكزات المستندة إلى موقع الأفراد فيها والمجموعات من حيث توزيعات الوحدات الاجتماعية[17].

تجليات هابرماز

تبلور الاتجاه النقدي، من خلال الدفق الفكري لمدرسة فرانكفورت

وعلى يد مجموعة من الفلاسفة المحدثين من أمثال؛ هوركهايمر، أدورنو، والتر بنيامين، وآخرون. ويتجلى الارتباط الوثيق بين مفهومي النقد والحداثة من خلال الجهود التي بذلها «هابرماز»، حيث تمكن من توظيف المنهج النقدي الذي وصفه «كانت» لنظرية الفعل التواصلي الذي يقوم على الحوار بين الفئات الاجتماعية ذات الاختلاف الطبقي والعقائدي وصولاً إلى وعي متحرر من هيمنة[18] سلطة المؤسسات.

فالأزمة التي تعاني منها الحداثة في الغرب، ما هي إلا ملامح لمعيقات بنيوية داخل الحداثة عينها. حيث الصدام بين تيار العقل الذي شادت عليه المركزية الغربية جميع مكتسباتها، وتيار رفض العقل المتطلع نحو وعي ثقافي جديد قوامه الوعي الجديد بالثقافة الوطنية حيث التشديد على الانفتاح من دون التخلي عن الخصوصية[19]. ولعل المستند الذي يقوم عليه مشروعه يتطلع نحو التساؤل «الفيبري» حول تركز معطيات التقدم في الغرب، وحضور المعطيات العقلية فيه. والواقع أن النزعة العلمية كانت قد تجسدت في جملة من المضامين والقطاعات، تم التعبير عنها في السياسي والقانوني والاقتصادي والاجتماعي والأخلاقي والفني، ولعل الأبرز في معطيات ممارستها، كان تجليها في الروح الرأسمالي والتي قدّر لها[20]، تنظيم الواقع الاقتصادي في الغرب. وهكذا كانت اللحمة بين العلمية والحداثة، ومن هنا بالذات برزت القيم والممارسات في مضمون فعل «التحديث» الذي استمد معطياته الموضوعية من فكرة «الحداثة».

يأتي تأكيد «هابرماز» على أن الأدب الروحي لفلسفة الحداثة هو «هيغل»، باعتبار تماهي فروضه الفلسفية، مع حركة الانتقال الجديد الذي شهده العالم، والبناء الذي شادته أوروبا عبر عصر الإصلاح، حيث الولوج في العصور الحديثة. والمعطيات التي يقدمها «هيغل» تتجلى في رفض المعاني السابقة التي أسبغتها العلاقات القديمة، من خلال البحث عن مكنون جديد لمعنى الوجود والتمثلات التي قدمتها فلسفة الأنوار، وبروز المنجزات وتداولها داخل الوسط الاجتماعي. حيث الفلسفة المثالية والتأكيد على حرية الإرادة،

وحالة التماهي بين القيم والذاتية لإبراز حالة النقد والفصل بين المطلق والنسبي. والتأسيس الأهم لدى «هيغل» يتبدى في الوحدة القائمة بين الوجود والفكر، انطلاقاً من تطور الفكرة بذاتها، باعتبارها جوهر العالم وأصله[21]. وإذا ما كان التصور يعد الأساس الذي تنطلق منه الفكرة، فإنه عمد إلى الفصل بينهما باعتبار آنية التصور وكلية الفكرة وشمولها حيث المطلق[22]. ومن خلال الإدراك الذاتي يتم تحديد تطور الفكرة عن طريق ثلاث مراحل؛ المنطق، الطبيعة، فلسفة الروح، فالتأكيد على أن التطور لا يتم إلا من خلال التناقض، حيث الأثر الذي تتركه التغيرات الكمية في التغيرات النوعية. وعلى هذا الأساس كان التأكيد على أن كل رؤية معرفية، ما هي إلا تجسيد لمدركات كل مجتمع[23].

التأثير الأهم يتبدى في الانقلاب العقلي الذي دعا إليه «نيتشه» ت 1900، حيث الرفض المطلق لعالم المثل والاعتماد على العالم الحسي من خلال التركيز على «إرادة الاقتدار»، ومنظوره في هذا يقوم على بروز الإرادة من خلال التناقض. فالألم ما هو إلا تجل للإرادة الضعيفة، في حين أنه تمثيل للإرادة القوية وتأكيد للقوة والتفوق. وهكذا كان التأكيد على أهمية الفصل بين ضرورة الجسد والعقل. فهو يعلي من أهمية الجسد باعتباره الأس الذي يقوم عليه فعل الإرادة[24]، في حين أن العقل يمثل الامتداد له، فالغريزة مثل القوة الإيجابية في حين أن الوعي يمثل القوة الناقدة والسلبية. ومن خلال هذه التمثلات وفق «نيتشه» إلى صياغة المبدأ الثاني من فلسفته، والمستندة إلى «العود الأبدي للعين نفسه»، حيث طموح الإرادة نحو الزيادة. وبرفضه للهيمنة المطلقة التي تربع عليها العقل، كانت دعوته إلى الإنسان الأعلى «الذي يعمل على التفاعل مع اللحظة التي يحياها ويجتهد في إعادتها أبدياً. فغايته رفض التبعية، والتأكيد إلى جعل كل إنسان بمثابة إنسان أعلى»[25]. ومن هذا كله تتجلى «الذاتية» في صورتها الكاملة.

قامت المرتكزات التي استند إليها خطاب «ما بعد الحداثة»، منذ السؤال الذي طرحه «نيتشه» حول «الكينونة» وجسّده «هيدغر» ت 1976 في

«الدازاين - الموجود في الوجود»[26]، حيث الرفض للمطلق الذي دعا إليه «هيغل». حيث إشكالية الشعور بالوجود[27]، وأن الحقيقة التي تمسه بدءاً، تتمثل في «الموت». وعليه يمضي الإنسان في محاولة معرفة ماهية الوجود من خلال التشبث بالوجود الأصيل[28] من خلال فعل التأويل المستند إلى اللغة. وعبر التبصّرات الوجودية التي يضعها «هيدغر» تكون الفلسفة قد بدأت «بسقراط»، وانتهت على يد «نيتشه»، ليتطلع الوعي للاندماج في الممارسة العلمية الآلية من أجل التوافق مع الطبيعة[29]. لتتجلى نهاية الدور الذي اضطلع به العقل الغزلي.

اللغة - الدلالة - الخطاب

على الرغم من عمق الصلة القائمة بين البنيوية والرياضيات، والتي يتم من خلال هذه العلاقة الوصول إلى فهم واضح ودال لمفهوم البنية من حيث؛ كليتها، تحويلاتها، الضبط الذاتي فيها. إلا أن المحاولات الدؤوبة من قبل المشتغلين في حقول المعرفة الإنسانية، عملوا جاهدين لتطويع هذه المفاهيم، داخل حقل اختصاصهم. حيث كانت البداية على يد عالم اللغويات السويسري «دي سوسير»، الذي اجتهد في تطبيق هذا المفهوم على علم اللغة. ولم يتوان علماء من أمثال «كلود ليفي شتراوس» و«ألتوسير» من إدخال هذه المفاهيم في مجال علم الاجتماع. كذلك فعل «ميشيل فوكو» في مجال تطبيقات علم النفس التحليلي والتاريخي.

كان توجّه البنيوية نحو الأخذ بالمجاميع للتزامن في النظام اللغوي، أما في مجال علم النفس فقد كان الرفض للأخذ بالروابط بين العناصر المعروفة سابقاً، وهكذا يتضح اتجاه البنيوية لرفض الاتجاه الذاتي. على اعتبار أن فهم البنية يتم من خلال ذاتها[30]، ولا تستدعي الاستناد إلى العناصر الأخرى للوعي بها. في حين أن سماتها والمميزات الكامنة فيها، يمكن لها أن تتبلور من خلال دخولها في حيز العَمل والاشتغال. ولعل سمة الكليانية توضح آلية

الاشتغال في مجال «البنية» من حيث تكونها على عناصر مستقلة. حيث يخضع كل عنصر لقوانين مرتبطة بالمجموعة، وتقوم بمنح «الكليانية» سمات المجموعة المختلفة من خصائص العناصر. فكل بنية لها خصائص وسمات تميزها عن البنية الأخرى[31]. ومن المهم الالتفات إلى الاختلاف في مضامين استخدام البنية في مجالات العلوم المختلفة. فدراسة البنية في نطاق علم الاجتماع، يجنح من الأسهل إلى الأصعب وفقاً لترتيب الكليات، انطلاقاً من المنهج الذي اختطه «أوغست كونت» لبلوغ معنى الإنسان من خلال الإنسانية، وليس العكس. فالتركيب في البنية يقوم على أن الكل يسبق العناصر وفي أحسن الأحوال يكون متزامناً مع حالات ارتباطها. وإذاما أخذنا بنظر الاعتبار أن «البنية» في طبيعتها لازمنية، فإن الصول إلى معنى ونتائج العلاقات الناجمة[32] عنها يتبلور في سمة التحويلات داخل النظام الفكري وليس في اتجاهاته.

والأمر لا يتوقف عند العلاقات الداخلية، المبنية على الخضوع لمنطق الاتحاد بين البنى. بل إن الاتجاه يطمح إلى تحديد العلاقات التفسيرية وضبط قوانين التحويلات فيها. على اعتبار حيازة البنية على سمة الضبط الذاتي الذي يعمل على دعمها والحفاظ عليها. فكل ما يمكن أن تنتجه، لابد أن يخضع لقوانينها الداخلية، بل إن العناصر المتولدة عنها تتكفل بمهمة الحفاظ على هذه القوانين أيضاً. وبهذا المعنى فإن «البنية» لا يمكنها الدخول في علاقة فرعية داخل نسيج بنية أوسع منها أو أكثر أهمية، إذ لا يمكن المقارنة في هذا المجال. والأمر يتعلق «باتحاد بنية مع أخرى، وليس «تبعية»»[33]. ومهما بلغت خاصية تركيب العناصر من إغناء، فإن آلية الضبط الذاتي تبقى شاخصة، لتحقق تثبيت الحدود داخل نطاق كل بنية.

إن الوصول إلى الضبط الذاتي الكامن في البنية، يجعلنا نقف على الأسس الأصيلة المحركة للنظام، هذا مع الأخذ بنظر الاعتبار التشكلات الهائلة والعديدة للعناصر. لكن «الضبط الذاتي» نفسه لا يمكن تحديده مباشرة على اعتبار أن لكل بنية سياقاتها الخاصة في تحديد ضبطها الذاتي

مما يؤدي إلى أهمية العناية بالقضايا المتعلقة بالبناء والتكون المؤدي إلى ظهور البنية. لكنه يبقى ذو تأثير وفاعلية في السمة الكلية التي تحدد البنية من داخل أساسيات تكونها، وليس من انتظام علاقة الأفعال ونتائجها. فالأمر مغلوط بالإيقاع البنائي المستند إلى حالات التشابه والتكرار، الذي يقدمه الضبط الذاتي والسياقات الفاعلة فيه حيث؛ الإيقاع، التنظيم، العمليات. ليتم الوقوف(34) على الهيكل البنائي والتركيبات المؤسسة له.

يكون للغة تأثيرها على الأفراد، حيث تأخذ أشكالها من أصل واحد أو أصول مختلفة، ليتكون معناها من خلال المفهوم الذي تدل عليه. ومن هنا يكون تحديدها ووجودها، الذي يؤدي إلى ظهور ملكات التعبير الخاصة بالتفكير، حيث الاتصال والتبادل. وعلى هذا فإن سياق التطور التاريخي يؤدي إلى ظهور علاقة بين الفعل وطريقة استخدام الكلمة خلال مرحلة تاريخية معينة، حيث يتم الوقوف على الاختلاف في المعنى المتداول وطبيعة الإشارة التي تدل عليها. ومن هنا اختط «دي سوسير» نقطة الانطلاق في دراسات البنيوية اللغوية، انطلاقاً من الفصل بين البنية والتاريخ، فما تؤديه الكلمة من وظيفة داخل حقبة تاريخية معينة، يمكن أن تؤديه عناصر أخرى في ذات المعنى. هذا مع التشديد على أهمية العناصر الكامنة داخل النظام اللغوي، في تحديد موجهات هذه الوظيفة. حيث يدخل عنصر الاستعمال الاجتماعي في توطيد أواصر الدلالة والمعنى للكلمة، في حين أن الرمز يكتسي سمة فردية، باعتبار ارتباطه بالأحلام على سبيل المثال(35).

يبقى الأثر الأهم بارزاً في الجهود التي بذلها «شومسكي» في مجال علم اللغة التحويلي - التوليدي، والمستند إلى المزاوجة بين علم اللغة وعلم النفس، حيث التشديد على السمة الخاصة لقواعد التوليد في لغة المخاطب الذي يجنح إلى توطيد لغته الخاصة ودلالاته المميزة، اعتماداً على الكلمات والجمل المتداولة، حتى ليظهر الأمر وأن كل فرد داخل النسق الاجتماعي - اللغوي، يقوم بعملية إنتاج لغة جديدة. حيث الاشتقاق المستند إلى بنية اللغة الأصل(36)، والاعتماد على المنطق وموجهات الفكر والعقل في تفعيل اللغة.

تتجلى «البنيوية Structuralism» في نسقها العقلي المستند إلى الرمز، بعيداً عن الأنساق المتداولة في الخيال أو الواقع. بل إن الاتجاه الذي يطبع حركتها، يقوم على أهمية تبعية الأنساق الأخرى لها. باعتبار مرجعيتها القصوى إلى اللغة. وهي تتكلف من خلال الوصف نحو دراسة الظاهرة باعتبارها بنية متكاملة ذاتياً، حيث الوحدة القائمة إلى النسق الداخلي فيها. والأمر الأهم في كل هذا لا يقوم على نسق الحفريات والتراكم[37]، بقدر ما يستند إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الكلمات.

من هنا كان البحث عن النسق الداخلي في بنية الظاهرة، حيث التقصي عن العلاقة الداخلية بين الرموز والاعتماد المتبادل فيما بينها، ليتحدد في ضوء ذلك الكيان المستقل، المتمثل «بالبنية». وعلى هذا الأساس برز الاعتماد عليها كمنهج يبحث في مجال العلوم المختلفة «التطبيقية والإنسانية». انطلاقاً من جعل اللغة بمثابة المقياس المتحكم في إطلاق الأحكام والفروض المنهجية. والواقع أن الدرس البنيوي نظر إلى اللغة ليس باعتبارها أداة للتعبير، بل نسقاً سيميوجياً[38] «علاماتي» يخضع لاعتبارات لاشعورية. فالقياس يبدأ من «ذات اللغة ولذاتها» أي الاعتماد على الوحدة الذاتية الكامنة فيها، وليس الاعتماد على أي عامل آخر خارجي. وإذا ما كانت العلاقة بين اللغة والكلام ذات وشائج صحيحة لا يمكن فصل عراها، فإن المنهج الذي اختطه «دي سوسير»، كان قد أوضح إلى إمكانية الفصل، إذا كانت الغاية مرتبطة بالبحث العلمي والوصول إلى نتائج دقيقة[39]. وباعتبار أن الكل يفسر الجزء، كان السعي إلى دعم استقلال اللغة وجعلها المسؤولة عن توجيه الكلمة وإنتاجها. انطلاقاً من التركيز على أن الأولى تمثل النسق الاجتماعي المستقل، في حين أن الثانية تمثل آلية الاشتغال المباشر الذي ينزع إليه الفرد، داخل الوسط الاجتماعي[40].

الجانب الآخر الذي اهتم به المنهج البنيوي، كان قد تمثل في الفصل عند مستوى حركة البنية، من خلال تحديد قوام «التزامن» الذي يعنى بمجال حركة العناصر داخل الوحدة البنيوية في زمن محدد. وتمييزه عن «التعاقب»

حيث العناية بدراسة التحولات التي طرأت على اللغة عبر الزمان، ورصد مؤثرات التطور التاريخي عليها. وعلى اعتبار لاتاريخية البنية، فإن التركيز يكون على قوام «التزامن» حيث تتمتع البنية باستقرار وثبات، تكون له الفوائد، في الوقوف على نتائج علمية، هي الأقرب للمنطق العلمي، لكن هذا القول لا يلغي أبداً، أن ثمة تغيرات تطرأ على البنية. وباعتبار التطلع نحو دراسة النص، اهتم البنيويون في الدرس الدلالي[41] القائم على «الدال» و«المدلول» حيث العناية بالظاهر والباطن الذي يحتويه النص والعلاقات المضمّرة في داخله.

من هذه الموجّهات، قدمت البنيوية امتثالاتها المعرفية المستندة إلى أسبقية النسق على العصر، لتتأى بالثنائيات التقليدية التي حصرت عليها الفروض الفلسفية لفترة طويلة بعيداً، ولعل التطويح الأبرز كان قد تبدى في لفظ ثنائية «الذات - الموضوع»، وجميع المقولات التقليدية المنضوية تحت لوائهما. وباعتبار حراكيتها المنهجية العالية، قيض لها التسلل في جميع مناحي المعرفة، بدءاً من علوم اللغة والنفس والاجتماع والأسطورة، وصولاً إلى الفروع العلمية الجديدة[42]، التي بات تداولها شائعاً في الأوساط العلمية والأكاديمية والثقافية.

لقد تمت المقايسة المنهجية للبنيوية، اعتماداً على النموذج اللغوي، وتطبيقه على العلوم المختلفة. وكان التركيز قد انصب على الأشكال الفاعلة داخل بنية النص، دون العناية بالسمات الفردية الخاصة بمنتج النص، ومن هنا برزت فكرة «موت المؤلف». فالنص المعد للدراسة، يؤخذ من زاوية العلاقات الداخلية فيه، مع تجاوز المؤثرات الثقافية والاجتماعية أو أي ظروف أخرى ساهمت في إنتاجه، فالمهم في البنية «السياق» المبتنى أصلاً على النموذج اللغوي. وعلى اعتبار أن الغاية التي تتطلع نحوها البنيوية، تتمثل في الوصول إلى منهج علمي تحليلي دقيق، يحاول الوصول إلى مستوى النتائج العلمية التطبيقية، كان الاتجاه إلى رفض أية عناية بالجانب الإنساني أو التاريخي، بل إن الأساس[43] الذي يحرك كل شيء، «بحسب وجهة نظر

البنيويين» يقوم على أهمية السياق والأشكال والكليات والوحدات. حيث يتم إقصاء مفاهيم الجوهر والكينونة والأجزاء.

على الرغم من النجاحات اللامعة، التي قيّض للبنيوية من تحقيقها، إلا أنها تعرضت للعديد من الانتقادات والاتهامات، التي وصلت حد الهجوم المباشر. بل أنها في طريق تطوراتها المنهجية، شهدت بعض التعديلات من قبل العديد من معتنقيها لتبرز العديد من التيارات المحدثة والمتجهة نحو تفعيل دورها، على يد رولان بارت، غولدمان، جاك لاكان، تودوروف، ألتوسير. وإذا ما تمكن هذا المنهج من تحقيق فتوحاته العلمية البارزة وتوكيد حضوره في مجال الدرس والبحث، فإن المواجهة الحاسمة لإيقاف رصف تيار البنيوية[44]، كان قد تمثّل خلال ثورة الطلبة في فرنسا عام 1968. والتي كانت بمثابة الحد الفاصل لسعة تأثيرها وخمود أوارها.



من العلمي إلى المعرفي

لم يأل «ميشيل فوكو» جهداً من التوجه نحو تمتين أواصر العلاقة بين السوسيولوجيا والتحليل النفسي، انطلاقاً من التركيز على اللاوعي. على اعتبار أن محاولات إدراك كنه الإنسان لا تتم من خلال البحث في ذاته، بقدر ما عليها أن تتوجه نحو الخفايا الكامنة فيه. بل إن التكامل في الإنسان لا يمكن الوصول إلى مقاييسه، إلا من خلال تحديد تلك الخفايا ذات الأثر المباشر في ترسيم مفاهيمه ومحدداته، والتي من خلالها يكون التطلع نحو تحديد اتجاهات الوظائف والحاجات. وعلى هذا الأساس، كان توظيف المنهج البنيوي في الوقوف على مسار اللاوعي الكامن في الإنسان[45]، لتثبيت معالم ثقافته الخاصة. إنه الاتجاه الذي يجعل من تداول الميثولوجيا ذا قيمة ومعنى، وبالتالي الوقوف على أسس الحاجات الاجتماعية، المرتبطة بسياقات القيم والأنماط المتداولة. وانطلاقاً من الاتجاه الحسي يؤكد «ديفيد هيوم» ت 1776 على أهمية تأثير الأحاسيس في توجيه المدركات لدى العقل الإنساني حيث

يقدّم الانطباعات على الأفكار، جاعلاً من الثانية انعكاساً خافتاً للأولى. وهكذا تتبدى المؤثرات الأهم عبر التطلع نحو البحث في «التأثر الذي ينال الفكر» على اعتبار أن بنية الفكر غير قابلة للتشكل[46]، بل إن بنيته ما هي إلا انعكاس للتأثر. ومن خلال هذه العلاقة يتم التركيز على الدور المناط بالفرد داخل المنظومة الاجتماعية، حيث الثبات في رد الفعل داخل النسق الاجتماعي، وصولاً إلى انفعالات يتم توجيهها لتكون بمثابة الهدف الذي تسعى إليه الجماعة البشرية. ومن خلال هذا يمكن الوقوف على العلاقة المنطقية القائمة بين الانطباعات والأفكار، والذي تصل فيه إلى حدود الوحدة الكامنة. حيث البحث عن جعل الفكر كجزء من الطبيعة البشرية. إنه التفاعل بين الدافع والفعل ضمن العلاقات القائمة في وسط معين حيث التناغم في الانفعالات التي يبديها الفرد وصولاً إلى تحقيق الوعي بالتاريخ[47].

يتفاعل الإنسان داخل محيطه، منطلقاً من المدركات الذاتية الكامنة فيه، حيث المفاهيم واللغة التي تحدد علاقته بالموضوع. ولابد من التوقف إلى حالة التباين القائمة في توزيع أواصر هذه العلاقة، حيث الاختلاف الزماني والمكاني، بل والاختلافات القائمة بين هذه الجماعة وتلك أو الفروق الفردية[48] داخل الجماعة الواحدة.

رسمة تصور من الأصل

التغيّر سمة العالم

في حقل العلاقات، أكد العقل الغربي على سلوك الحضور باعتباره انفتاحاً، حتى تتبدى على شكل موضوع «الموجود»، وهكذا كانت المبادرة تصدر عن الإنسان من خلال فعل الانفتاح في شكل سلوك أو فعل أو توقع، ومن هنا يتم الارتباط بين الملفوظ «النطق» والتعبير عن الوجود بذاته، وصولاً إلى حالة

التطابق حيث الحقيقة مع أهمية الوقوف على موجهات المقياس الذي يعدل وينظم فاعلية السلوك[49] وصولاً إلى ماهية الحقيقة.

كان «لودفيغ فتغنشتاين» ت 1951 قد تطلع للبحث عن الحقيقة، استناداً إلى التركيب الذي تحتويه اللغة من منطق، يؤهلها لحمل المعنى الكامن في الأسماء التي تناظر الموضوعات في الواقع، المباشر، ومن خلال التصور الذي يتكون البناء اللغوي الذي لا يقوم مستنده على أي علاقة من النوع الذاتي أو الموضوعي. وكانت نظرته إلى العالم الخارجي تقوم على وقائع تتقسم منطقياً إلى وقائع ذرية، وهذه بدورها تتقسم إلى أشياء. والمقولة الأهم التي استند إليها، كانت قد تمثلت في أهمية المنطق اللغوي للوصول إلى المعنى، مع التشديد على رفض جميع القضايا الفلسفية التي لا تنتسب إلى العلم والمنطق[50]، معتبراً إياها بمثابة أباطيل غير عقلية. ومن فروض الوضعية المنطقية اجتهد «هابرماز» في نسج نظرية الفعل التواصلي للرد على تيار «نقد العقل» الذي دشّنه «نيتشه» وسار على نهجه فوكو ودريدا ومدرسة فرانكفورت النقدية. والأصل الذي تستند إليه نظريته تقوم على فعالية «التواصل والكلام» بلوغاً للموافقة على الحقيقة، حيث التفاهم والاجتماع[51] من خلال الحوار والخطاب، فاللغة هي المعبّر والوسيلة عن العقل.

على الرغم من الاتجاه نحو توطيد الخطاب المعرفي، إلا أن آليات الاشتغال في العلوم الإنسانية أوضحت عن توجهات منهجية إفرادية لكل علم اجتماعي بذاته. حتى أن الرصد لحال المعرفة، صار يؤكد على تشظٍ وتعدد للعقول. من هنا صار من العسير أن يتم الحوار بين مناهج العلوم الإنسانية، على اعتبار التمايز الواضح في العقول، الذي يصل حد التناطح. فكل واحد منها يدعي امتلاكها للحقيقة، حتى كانت النتيجة أن تلونت الحقيقة ذاتها وغدت كألوان الطيف التي لا تعرف الثبات، بل إن تشكلاتها، صارت تتخذ الزوايا المفروضة عليها من قبل أصحاب الاتجاه كل على حدة. ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل اتجه العقل الغربي المهيمن والمتسيّد إلى الإعلاء من شأن العقل الأداتي، مقابل الإقصاء للعقل الذاتي واعتباره صفقة خاسرة لا يمكن

الحصول منها على أية ثمرات. فيما كان العقل السكولائي[52] قد فرض حضوره على الواقع الأكاديمي بسياج حديدي، موطداً أركان سطوته من خلال تكرار الفرضيات وتجميعها كرأسمال رمزي لا يقبل النقض أو المساس.

من هنا يبدأ تشكل الإشكال حول العوالق المعرفية الكامنة في الغايات التي ترصدها العلوم الإنسانية، فالأصل غدا يتعلق بإنتاج «التصورات» وليس «المعنى». والأمر يتعلق بطبيعة التمترس المنهجي الذي درج عليه أصحاب العلوم المختلفة، حتى غدا الاتجاه يتمثل في العقل الاستهلاكي - النفعي، المتوجّه نحو تحقيق الفروض المتعارف عليها، دون الأخذ بنظر الاعتبار الجانب المعرفي المنزّه، فالإكراهات والضغوط والتناسل في المعاني سرعان ما تتسلل عبر العديد من المنافذ لتفرض قسماتها على العقل، وإذا ما كانت الحداثة قد دعت إلى محاربة الكنيسة ونقض سطوتها وهيمنتها[53]، فإنها في الواقع قد استبدلت سلطة بأخرى، حيث الهيمنة والسطوة باتت لعقل الدولة الذي غدا يسيطر على العقل المعرفي.

هكذا يتبدى فكر ما بعد الحداثة المستند إلى واقع تقانة المعلومات والاستهلاك، في إنكار ولفظ الاتجاه الكلياني في العلوم الإنسانية. والتركيز على أهمية الأجزاء والاهتمام بما هو محلي. والرفض القاطع للمنطق الذي تقدمه العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، إنها العقيدة المتطلعة للتشكيك بجميع اليقينيات السابقة، حيث السعي للعناية بالتنظير للمجتمع وليس المجتمع ذاته. إنها التفكيك الساعي إلى التفسير[54] دون العناية بالالتزام الوجودي أو المسؤولية التاريخية.

الهوامش

1) برتران بادي، الدولة المستوردة، ترجمة لطيف فرج، كتاب العالم الثالث، القاهرة 1996، ص 72.

2) برتران بادي، الدولتان، ترجمة نخلة فريفر، المركز الثقافي العربي، بيروت 1996، ص 7.

3) د. إسماعيل نوري الربيعي، ما بعد المركزية الغربية، مجلة الفيصل - السعودية - فبراير 2000، ص 113.

4) بيترجران، ما بعد المركزية الغربية، ترجمة عاطف أحمد وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998، ص 23.

5) د. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، المركز الثقافي الغربي، بيروت 1997، ص 16.

6) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت 1998، ص 123.

7) د. عبدالله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي الغربي، بيروت 1999، ص 218.

8) إدوارد سعيد، المصدر السابق، ص 105.

9) شومسكي، الغزو مستمر، ص 92.

10) جورج طرابيشي، الدولة القطرية والنظرية القومية، دار الطليعة، بيروت 1982، ص 122.

11) آلان توريف، ما هي الديمقراطية، ص 181.

12) طرابيشي، الدولة القطرية، ص 51.

13) هنتنغتون، صدام الحضارات، ص 334.

14) بيترجران، ما بعد المركزية الغربية، ص 82.

15) آلان توريف، نقد الحداثة، ص 145.

16) سمير أمين، نحو نظرية للثقافة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1989، ص 12.

17) بوتومور، النخبة والمجتمع، ترجمة جرج جحا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1988، ص 76.

18) يورغن هابرماز، المعرفة والمصلحة، ترجمة جورج كتورة، معهد الإنماء العربي، بيروت 1998، ص 15.

19) محمد نور الدين، أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، دار إفريقيا، الدار البيضاء 1991، ص 26.

20) د. عبدالله إبراهيم، المركزية الغربية، ص 338.

21) هيغل، محاضرات في فلسفة التاريخ، العقل في التاريخ، ترجمة إمام عبدالفتاح إمام، دار الثقافة، القاهرة 1986، ص 72.

22) هيغل، علم ظهور العقل، ترجمة مصطفى صفوان، دار الطليعة، بيروت 1981، ص 28.

23) هيغل، محاضرات في فلسفة التاريخ، ص 195.

24) بيير بودو، نيتشه مفتتاً، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت 1996، ص 138.

25) عبدالرحمن بدوي، نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1956، ص 61.

26) عبدالسلام بنعبدالعالي، الميتافيزيقيا العلم والإيديولوجيا، دار الطليعة، بيروت 1981، ص 133.

27) هيدغر، نداء الحقيقة، ترجمة عبدالغفار مكاوي، دار الثقافة، القاهرة 1977، ص 35.

28) هيدغر، مبدأ العلة، ترجمة نظير جاهل، المؤسسة الجامعية، بيروت 1991، ص 67.

29) هيدغر، نداء الحقيقة، ص 51.

30) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت 1985، ص 8.

31) تومبكز، نقد استجابة القارئ، ترجمة د. حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999، ص 338.

32) أسوبنسكي، شعرية التأليف، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999، ص 134.

33) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة 1976، ص 44.

34) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1985، ص 59.

35) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 20.

36) عبدالله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 66.

37) صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من إبريل، الزاوية 1996، ص 115.

38) جان بياجيه، البنيوية، ص 84.

39) دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، ترجمة صالح القرماوي وآخرون، الدار العربية، طرابلس 1985، ص 51.

40) مجموعة كتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1997، ص 44.

41) جان إيف تاربيه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1993، ص 52.

42) رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994، ص 21.

43) محمد نظيف، ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1994، ص 19.

44) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة ع. بنعبدالعالي، دار توبقال، الدار البيضاء 1993، ص 60.

45) روجيه باستيد، السوسيولوجيا والتحليل النفسي، ترجمة وجيه البعيني، دار الحداثة، بيروت 1998، ص 200.

46) عبدالرحمن بدوي، الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1984، ج 2 ص 614.

47) جيل دولوز، التجريبية والذاتية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية، بيروت 1999، ص 6.

48) تركي الحمد، الثقافة العربية أمام تحدي التغيير، دار الساقي، لندن 1993، ص 14.

49) هيدغر، التقنية - الحقيقة - الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبدالهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت 1995، ص 19.

50) معن زيادة، «محرر»، الموسوعة الفلسفية العربية، مجلد 3 ص 475.

51) محمد أركون، من الاجتهاد إلى نقد العقل الإسلامي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن 1993، ص 94.

52) محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، لندن 1999، ص 19.

53) جورج زيناتي، رحلات داخل الفلسفة الغربية، دار المنتخب العربي، بيروت 1993، ص 164.

54) هشام شرابي، النقد الحضاري للمجتمع العربي في نهاية القرن العشرين، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1990، ص 96.

نقد النقد وأبعاد التنظير النقدي

عبدالعاطي الزياني

صدر منذ مدة كتاب «نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر» لمؤلفه الدكتور محمد الدغمومي ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة أطروحات ورسائل في عام 1999 ويقع الكتاب في نحو 360 صفحة من الحجم الكبير، والكتاب في أصله أطروحة لنيل دكتوراه دولة. وقد فرضت طبيعة أسئلته النقدية وظواهره المنهجية، وقضاياه النظرية تقسيمه إلى ثلاثة أبواب رئيسية مسبوقة بتمهيد يؤصل لمفاهيم البحث ومصطلحاته، فانصب القسم الأول على: رصد متن نقد النقد والتنظير النقدي ومرجعياتهما. في حين خص القسم الثاني بمقاربة المفاهيم المرجعية التي تحكم الأطروحة.

أما القسم الثالث فعاد إلى ملامسة حضور مفاهيم النقد في متن نقد النقد وتنظير النقد العربي لينهي الباحث عمله الباذخ بخاتمة مركزة مكثفة تحصر استخلاصات الأسئلة والقضايا التي كانت موضوع أطروحته، والتي ألح على نسبتها وطموحها الأكيد للانخراط في النقاش والجدل وملامستها حدود الالتباس داخل حقل نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وقد انطلق الباحث من اعتبار النقد نظاماً ذا وعي معرفي منهجي نظري وفلسفي وهو أمر يجعله بعيداً عن الاكتفاء بمرجعية واحدة أو مطلقة نظراً لارتباطه المستمر بالعلوم الإنسانية والفلسفات المعاصرة، وبأشكال غير حصرية من ألوان المعرفة: «فهو عاجز عن أن يرضخ لمذهب، فهو منفتح أمام الجميع هواة ومتخصصين، جماليين وإيديولوجيين وشهود ومتواضعين، ليس له تاريخه الخاص»[1]. ولذلك ظل دوما ملتقى جدال وحوار لحقول مرجعية ترتبط به وبموضوعه، إذ النقد رهن التأرجح بين وضعين: وضع ثقافي ذي أبعاد فكرية وقيمية، ووضع علمي يسعى نحو حيازة صرامة العلوم وإجرائياتها. هذا الموقع

المعرفي ذو الهوية المنهجية هو ما استدعى ضرورة قيام مبحث نقدي للتفكير في قضايا النقد وتأمل إشكالاته، وهو نقد النقد الذي نظر إليه بوصفه رؤية إبستمولوجية لوضع النقد ومفاهيمه وعلاقاته وأسئلته وإجراءاته. غير أن مفهوم نقد النقد يظل في جوهره مشروعاً يصعب تحديده يظل في جوهره مشروعا يصعب تحديده بدقة، وتعريف وظيفته ومقاصده خصوصاً وهذا الوضع الاعتباري - عمل على عمل منجز - يجعله في موقع تماس رفيع مع خطاب تنظير النقد الذي راكم متناً معرفياً يعكس ذلك الوعي المتنامي بإشكالات النقد وتحدياته وأبعاده والطموح نحواشتراع آفاق جديدة في رؤية ذاك النقد لموضوعه انطلاقاً من تموضع جديد أو شق بدايات أخرى في النظر إلى مقاربة الأدب. ولاغرو أن القارئ سيكتشف لاحقاً أن هذه الأطروحة عمل محكوم بأسئلة جريئة ومستفزة لحساسيات نقدية واسعة لأنها زعزعت بدهيات في النظر والتصنيف والتحقيب والإلحاق والسبق النقدية ظلت ولعقود تصوغ المشهد النقدي وترتب أولوياته وتصرف أسئلته.

هذه الهوية الاختلافية التي نحتتها الأطروحة في طرح إشكال العلاقة والوضع الاعتباري لمفاهيم من مثل: النقد الأدبي، ونقد النقد، وتنظير النقد، وشبكة العلاقات مع حقول مرجعية نقدية أو علمية مجاورة جعلها مغامرة شجاعة جديرة بالتقدير لجملة عوامل منها:

- دقة العلاقة بين مباحث الأطروحة والجسور الخفية بينها، والنمو النسقي.
- اقتفاء تحولات الرؤى والمناهج والصيغ المعرفية للنقد ونقد النقد وتنظير النقد المتسارعة وارتباطها بنظريات معرفية وعلمية وفلسفية ومنهجية متنوعة المشارب ومتقاطبة الخلفيات.
- الغنى المفهومي وغزارته، إذ إن الأطروحة اشتغال في المفاهيم وللمفاهيم وعلى المفاهيم وهو ما يجعلها موجهة لنخبة النخبة.

هذه العوامل ألزمت الباحث باستمرار باحتراف اليقظة في أنحائها وعدم الركون إلى الوصف أو التلفيق أو الحياد، فقد ظل في جل مناطقها

متمسكاً بالمشرط شاهراً الأسئلة على المتون النقدية وأسئلتها فاحصاً أطروحتها وهويتها النقدية مرتبطاً بفرضيات عمل ذات عتبات تأويل إجرائية تسلم بالاختلاف في إطار «اقتراحها نموذجاً للتفكير في النقد صالحاً لما نسميه نقد النقد ونموذجاً مناسباً لما نعتبره تنظيرا للنقد»(2).

ولاقتحام هذا البحر اللجي من المفاهيم والمباحث والمرجعيات والعلاقات الرفيعة والجسور المضمرة اقتضى الأمر أن تأتي الأطروحة في خلال ثمانية أقسام وأربعة عشر فصلاً وما يقرب من أربعين مبحثاً..

وقد كان لزاما بحث المفاهيم الكبرى التي تنتظم الأطروحة وتؤطرها - انسجاماً مع الطابع النسقي للكتاب - بوصفها موضوع البحث وهي النقد ونقد النقد وتنظير النقد وإيضاح أبعاد الهوية والموضوع والصفة المنهجية والمفهومية..

ومن خلال فصلين حاول القسم الأول أن يلاحق حدود التقاطع والتداخل بين خطابي كل من نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وهي التداخلات التي استدعتها طبيعة الخطابات الفرعية المرتبطة لكل منهما، حيث إن طموح التنظير كامن في فروع المباحث المنضوية في متن نقد النقد وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نسحب من التنظير النقدي وعيه بالوضع الإشكالي للنقد، وانكبابه على المفاهيم النقدية ومرجعياتها وقواعد النقد ومعاييره.

في حين انصب الفصل الثاني على تبين مرجعياتهما الفلسفية والجمالية واللغوية والسوسيولوجية والنفسية، ذلك أن علاقة الفلسفة بالنقد أمر مقرر. «ولعل أول تنظير للشعر تم من خلال إطار الفلسفة، وأول مرجع تحكم في النقد كان هو المرجع الفلسفي الأفلاطوني ثم الأرسطي، وأول نظرية للأدب كانت نظرية بمفاهيم فلسفية - لغوية»(3).

«إن الناقد يجد نفسه مضطراً لكي يتعامل مع رصيد من المفاهيم المشحونة فلسفياً مثل مفهوم الموت والمحاكاة والصدق والخيال والتفسير

والتأويل والحقيقة والحلم والواقع والجمال والفن، ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تتبع من اختيارات فلسفية محددة مثل العبث، والحداثة والالتزام والأيدولوجيا»[4].

كما أن ظهور علم الجمال أو ظهور ما يسمى بالإستيطيقا تمكن من أن يمنح النقد الأدبي «مدخلاً جديداً ومفصلاً لموضوعه، ومده بعدد من المصطلحات والمفاهيم، فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني»[5] ولذلك يبدو ظاهراً وجلياً أن جانباً من المعرفة التي يعيد إنتاجها نقد النقد والتنظير يرجع إلى فلسفة الجمال حيث يهيمن على عدد من الصيغ التعريفية للنقد خصوصاً عندما يقرن النقد بالفن أو ينتسب إليه أو يجاوره»[6].

وغني عن البيان أن نقد النقد له صلة بعلم النفس مادام الأدب ليس لغة فقط فهو دلالات تحمل معاني تجربة معيشة، هذه المعاني النفسية هي موضوع نقد لدى متبعي مدرسة فرويد ومفاهيمها.

وأمسى علم النفس مرجعاً للنقد ولنقد النقد لاحقاً، وتم تفسير العمل النقدي من خلال الأحلام وطاقة الليبدو والدوافع والترددات.

والأمر ذاته يصدق على صلة هذا المبحث بعلم الاجتماع باعتبار ارتباط الأدب بالتعبير عن الواقع ووقائعه وأشيائه من جهة، وبوصف النقد ونقده بحثاً في جوهر تلك الصلة وتلك العلاقة بالواقع وعناصره ومواقف الإنسان داخل ذاك العمل الأدبي وفي ذلك إلحاح على الصيغة الوظيفية له مادام معبراً عن وعي اجتماعي يسنده موقف إيديولوجي، ولذلك ظل طبيعياً أن نجد التصورات ذاتها لدى اشتغال نقد النقد عند قطاع عريض لردح من الزمن لدى أقطاب المنهج الواقعي من مثل أمين العالم، وعبدالعظيم أمين، وغالي شكري، وصلاح فضل، وحسين مروة، والسيد يس محمد برادة، وحنا عبود.

وتظل اللغة أو البعد اللغوي في النقد ونقد النقد وتنظير النقد من

أبرز الإشكالات لأن اللغة هي المفتاح الذي بدونه يستحيل تأسيس أية بداية أو انطلاقة دون إعادة صياغة هويتها والعلاقة معها وصورة حضورها سواء في صيغتها الواصفة أو الإبداعية غير أن القسم الثاني أريد له أن يستجلي جملة من المفاهيم التي يظل نقد النقد وتنظير النقد مؤطراً دائراً في فلكها لأنها هي ما يبرر وجوده المعرفي فانصب الفصل الأول على مقاربة نقد النقد في حين يسعى الفصل الثاني للوقوف على مفهوم النظرية، أما الفصل الثالث فكان أن انصرف إلى مفهوم المنهج وأسئلته.

إن عمق تصور الباحث لموضوعه دعاه الرجوع إلى تمثل صور انبثاق مفهوم نقد النقد في السياق النقدي العربي الحديث: ذلك أنه رغم طابع الالتباس الذي ما فتئ يسمه باستمرار لاجتماع كلمتين ملتبستين في الأصل: فقد أبرز أن هذه البدايات المفترضة لهذا الفرع النقدي يمكن التحديد لها مع كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين وإن كان لم يشر إلى المصطلح بعينه فعمله في صلب اشتغال وهموم نقد النقد لتتضح صورته في أجلى مظاهرها لدى العقاد الذي يرى أن النقد ما ينبغي أن يصير - مزاجاً يعكس نوايا النفاق والمحاباة والمجاملة. لذا اقترح تحصين النقد بما سماه نقد النقد[7] - أشار إلى ذلك في مقدمة «بعد الأعاصير».

غير أنه رغم ظهور ثلة غير قليلة من النقاد ممن أشاروا من بعيد إلى بعض من مظاهر هذا الاشتغال فحدود الوعي به ماتزال ملتبسة بما لهم عن مفهوم النقد لأن وعي مفهوم نقد النقد لا يستقيم دون رصد استراتيجياته ووسائله الملائمة وغاياته وموضوعه فيبتعد بذلك عن التماهي بممارسة النقد وتاريخ النقد والتعريف بتيارات النقد، ولذلك يحق تسميتها بالبدايات أو الإرهاصات غير أن مرحلة التأسيس لمفهوم نقد النقد العربي تزامنت مع شيوع التفكير الواعي لدى النقاد في كيان معرفي منهجي ونظري بعينه لمفهوم اسمه نقد النقد والنزوع نحو تأسيس منهج ذي وظيفة محددة تمتلك الوعي بنفسها وإجراءات عملها وصلتها بما حولها من الفروع المعرفية المباشرة وغير المباشرة ويمكن التأريخ لذلك المخاض بأواخر الستينات حتى

بحر السبعينات فتنامى دور نقد النقد واكتسى حضوره صفة الضرورة بغض النظر عن طبيعة تقييمه هل هو منهج علم أو يبقى حصيلة معرفية فقط.لأن هذا السجال في حقيقة الأمر لن تكون له كبير فائدة على ترجمة الإدراك السائد لدى النقاد عن نقد النقد في أمر تأسيس قواعد ومبادئ وغايات وموضوعات نقد النقد والتي تخلق له مسافته المنهجية من غيره. خصوصا وهو -نقد النقد- نشاط معرفي له صلات بأنظمة أخرى يستدعيها المشترك الذي يمتح منه كل نظام والجسور المشتركة الظاهرة الخفية فيما بينها هكذا يقع هذا المفهوم بوصفه فعلا منهجيا بين ملتقى الأنظمة التالية: النظام الأدبي الثقافي، والاجتماعي، والسياسي والاقتصادي.

إن رصد هذه البداية الفعلية وتنامي أهمية نقد النقد يستدعي الوقوف عن وسائط تشكل معنى التنظير النقدي والإرهاصات النظرية لقطاع من النقاد العرب اتجه جهدهم النقدي هذه الوجهة بالنظر للتداخل والتماس بين المبحثين ولكن لابد في أمر النظرية من وجود نسقية تحدد مرجعيتها وانتظامها مع غيرها. هكذا انخرط قطاع من النقاد في النقد القديم والحديث فكان سعيهم الأول والأخير هو اكتشاف نظرية لهذا النقد أو في مبحث من مباحثه سواء بـ:

1) إعادة الاعتبار لنظرية قديمة وتقويتها.

2) إعادة بناء عناصر قديمة في إطار نظرية قابلة للاستمرار»[8].

غير أن فحص الصفة العلمية والنسقية لمفهوم النظرية من خلال الوعي المعاصر الذي أنتجت في سياقه يجعل معظم الاجتهادات العربية في هذا المجال تندرج في صلبها فيما يمكن أن نصطلح باسم ما قبل النظرية وما دامت المفاهيم تحتكم باستمرار إلى مرجع وزمن معينين هما ما يبرر مشروعها وتمثلاتها في إطار حركة بحثها الحثيث عن انتظام ما. فمفهوم النظرية كما يعرفه أغلب الابستمولوجيين جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حل لمشكلة نوعية

في حقل العلم والفكر والفلسفة[9]... ص 40، بعيدا عن اكتساب هذا الحضور بهذه الصفة في المباحث النقدية العربية القديمة منها والحديثة إلى حدود بداية الثمانينات. ويظل ذاك الجهد في حصيلته المنهجية تنظيراً نقدياً سعى لاكتشاف ضوابط ممكنة للنقد وللأدب ومن ثم فالتنظير النقدي هو جملة العمليات التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متفرعة عن نظرية سابقة بحثاً عن نظرية مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقر في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية: إنه فعل ما قبل النظرية دائماً، بمعنى أن التنظير قد يكون مسبوقاً بنظرية وقد يكون سابقا لنظرية[10]، يقتفي تنظير النقد هذا السبيل وهو في أحسن الأحوال لابد له من توافر عناصر جوهرية تضمن إمكانية الاستدلال والإقناع وهي مجموعة من الافتراضات والقواعد والمبادئ والمفاهيم والصفة\النسقية والإنتاجية حتى يكون بحثاً في صيغة مشروع يريد الوصول إلى بديل وفي الوقت ذاته له من النظرية ومن النظري والتقديم النظري والعرض النظري والنقد الأدبي.

وإذاً فكل من النظرية ونقد النقد وتنظير النقد لابد وأن يرتبط بتصور منهجي من المناهج السائدة لدى الغرب يسند تصورها ويسعفها بالرؤية الفلسفية والخلفية المعرفية ولذلك فقد ظلت اجتهادات النقاد العرب فيما يتصل بأوجه تعاطيهم مع النقد والنظرية والتنظير ونقد النقد وغيره من المنهج الواقعي نحو المنهج الشكلي فالبنيوي فالتكاملي. فالنفسي ثم الاجتماعي وغيرها، ومن ثم فهذه الدورة خلقت دواراً حقيقياً لدى المتلقي العربي الذي عانى من عسر هضم هذا الكم من التصورات المنهجية في فترة قياسية فضلاً عما شابها من نقص معرفي وإهمال ظاهر للخلفيات الفلسفية والإيديولوجية والخصوصيات التي انبثق منها المنهج الثقافي للمنهج. إذ لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره[11].

لكن القسم الثالث اختار أن يقارب المتن الذي اتخذه خطاب نقد النقد موضوعا وكذا تنظير النقد. إن طبيعة موضوع الخطابين بررت ما ذهب إليه الباحث في بحث أبعاد العلاقات التفاعلية ما بين النقد والفن الالتباس

الحرج في تلك الحدود التي تلح أيضا في الصفة الاعتبارية لعلاقة النقد بالعلم، إذ ما مدى حضور تلك الصفة في اشتغاله وما محدداتها؟ طبعاً العلم رافد ذو أساس مكين في تشكيل الاشتغال النقدي وسنده النظري، ولكن التداخل له حدوده المعقولة.

وفي الفصل الثالث يطرح المبادئ النقدية التي ساقها نقاد النقد العربي وخطاب تنظيراتهم زمناً وظلت في حكم الملك المشاع.

في حين خصص الفصل الرابع لوظيفة النقد والتي لا تتعارض مع اعتقاد كل ناقد بأهمية عمله ذاك، حيث إن إشكال الوظيفة محدد بدهياً بالمفهوم السائد للأدب من قبل النقاد، ومن ثم فمتن نقد النقد والتنظير يعادل عنده وظيفة النقد مدلولات كثيرة تبدأ من التوعية والتوجيه خدمة إلى الأدب والقارئ لتقدم مجموعة من البدائل كي تنخرط في وظائف عامة تصنيفية للنقد: وظيفة أدبية/ تعليمية/ أخلاقية/ منهجية/ أديولوجية.

وقد ارتكز في تصنيف النقد كما هو محقق في نقد النقد والتنظير - على إبعاد الصفة العلمية للتصنيف والنظر إليه من خلال أنه إجراء تنظيمي يروم إعادة ترتيب المادة النقدية التي لم تعد كلاً منسجماً بل هي على تماس ظاهر بالاختلاف والتعدد وذلك لإيضاح المسار النقدي أو المنهجي وعلاقاته، ولحصر ذلك وإيضاحه لابد من وعي بالتصنيف نفسه من حيث خلفيته النقدية ومرجعيته ومجموعة من المعايير التي تبرر الانقسام وذلك الشكل من التنظيم والترتيب المقترح. ومن معايير التصنيف المعتمدة:

معايير إجرائية ومنهجية وتاريخية ومهنية ووظيفية ومتعددة وعنها تفرع الوعي بتوزيع النقد إلى اتجاهات وأنواع قد تنقسم إلى أنواع فرعية وقد تتآلف المناهج وتمتزج مختزلة الاختلاف النقدي: هذه الإجراءات هي تعبير عن مراحل تاريخية مر بها النقد العربي منذ بدايات القرن العشرين حتى أواخر الثمانينات منه.

وإذاً فأنواع النقد باتجاهاته المختلفة لا تعدو أن تكون صدى للمناهج المشتغلة على الإبداع ولمرجعيات الأدب والنظر إليه وفيه[12].

ولعل إخضاع النقد لتأمل شامل فيما يتصل في صيرورته أو سيرورته معناه نوع من الإنصات إلى التحول في بعده التاريخي بما هو تحقيب يستدعي تصنيفاً لمراحل ما.

هذه العملية لها عناصرها ومعاييرها ودوائرها وأبعادها. وإذاً فملاحظة النقد من خلال تحولاتها الزمنية خطوة قمينة بفحص القيمة المعرفية والمنهجية التي ظلت سمته منذ بداياته المتسمة بالبساطة والتلقائية حتى امتلك نسقه وإقناعيته الإجرائية. وإذاً فثمة تصنيفات لدى النقد العربي المعاصر منذ مدرسة الديوان حتى أواخر الثمانينات ذات اتجاهات ورؤى ومراحل ارتبطت بنظريات ومناهج ومذاهب فلسفية وأدبية أو معرفية.

وعلى المستوى التنظيري يبدو أن مفهوم التصنيف النقدي ممتزج بنقص من نوع ما، أصل ذلك مرتبط بصيغة أمر تدبير أمر الاختلاف داخل النقد. إن فرز خيوط هذه الإشكالية ترتبط بطبيعة وجود واشتغال المدارس الأدبية وهي - منتجة الاختلاف - وطبيعة رؤيتها للأدب ومهمة النقد وقيمته، ولذلك فأمر بدهي أن تختلف في نظرتها وطرائقها واختياراتها، هذه الأسباب كافية بالإجابة عن الإشكال وتبرير مشروعيته فنخلص إلى تصنيفات تلتزم بأسس نظرية عامة ذات أبعاد متمايزة باحثة عن الانتظام رغم ما يعتورها من نقص وخلط وانتقاء.

وإذاً فالتصنيف النقدي ذو الوضوح المنهجي المرتكز على وعي معرفي راسخ لابد له من الاستناد على خلفية نظرية دقيقة لها غاياتها التي تظهر في صيغة النقد التي تقترحه أهدافه وتوجهاته التي تمليها علاقته بالأدب.

إذا كان لنزوع النقد المستمر في التفكير في نفسه ونقد منجزه باستمرار لغاية التقويم والتصحيح من مبرر. فما الذي يبرر السؤال التالي: لماذا يصر خطاب نقدي على انتقاد الأزمة وهو جزء منها ومن تاريخها؟ غير

ذاك الجنوح نحو الانتقاد الذي يتجاوز مجرد فهم النقد أو الرهان على التنظير له نحو التسفيه النقدي لغاية احتكار شرعية مزعومة وبديلاً عن غيره لعل هذا هو منطلق البحث في الفصل السادس هذا الخطاب الذي يرى أن:

- النقد جملة نقد فاسد.
- خطاب الانتقاد يأتي محملا بجديد الرؤية. المنهج. المصطلح.
- لتبرير وجوده يرى أن النقد بعيد عن هدفه وموضوعه غائب عن دوره وعن الوعي بإشكالات الإبداع.

وإجمالاً فانتقاد النقد عموماً قائم على الادعاء والإقصاء والاتهام وتبخيس القيمة الحاصلة للنقد مما يجعله في نهاية الأمر يلغي الإنجازات القائمة: بغياب الحوار/ تخلف المنهج/ ضحالة المصطلح......

وفي الآن نفسه له دعوى وغاية منها:

- اقتراح المنهج والمصطلح.
- ضبط السياق وعمليات النقد.
- تنظيم المثاقفة وتأصيلها.

هذه الجوانب كلها إذا صح أن تكون بدائل فلأن النقد لابد وأن يستفيد من خطاب انتقاد النقد كي يضم في جرابه: خبرة وشروط ثقافية واختصاصاً ومظهراً علمياً وأخلاقياً.

وفي الفصل السابع المعنون بالنقد والقراءة، رأى الباحث أن إمكانات القراءة تتسع للتفكير في قضايا النقد وإعادة النظر في أسئلة ممارساته وتصوراته، وهو ما ينقل النقد ويسهم في تأصيل معرفي ومنهجي لعملياته وإجراءاته. ومن ثم فالقراءة أداة منهجية لتصريف مجاري النقد وتصحيح مساراتها مستقبلاً، ذلك أن أفق القراءة الذي انصهر معه أو كاد خطاب النقد

يطمح أن يقرأ نفسه بعد أن وجد صعوبة الحوار مع الأدب. إنه مدخل لممارسة نقد النقد من أجل تصحيح النقد لا انتقاده.

وفي الفصل التاسع يلمح الباحث إلى أن تعدد المرجعيات وعدم وضوحها العلمي والفلسفي كان عائقاً أمام الانتظام لخطاب نقد النقد وتنظير النقد الأدبي المعاصر وهو السبب الذي ربطه بالنقد الغربي والتراثي مما يعكس غياب أصالة الغاية فكريا وإبداعيا تتضح من سماتها طبائع التلفيق والانتقاء والتي تفسر غياب الحوار المتعدد الجسور والعلائق مع الذات مراعيا شروطه الذاتية ومستشرفا آفاق مستقبله، دون أن يكون مجبراً على إلحاق نفسه بالتراث أو بالغرب أو لابساً عباءة علم من أعلام النقد وهو ما يسمه بالاجترار والتبعية.

، غير أن شروط تثاقف خطاب التنظير النقدي العربي مع النموذج الغربي لم تتضح بعد وكانت الكفة دوماً مائلة لهذا الأخير الذي يوهم بالصفة الكونية غير أن ذلك لا يؤجل التساؤل عن الخصوصية والمغايرة التي يستشعرها، وفي صيرورته تلك من الحوار المتعدد ارتكزت استراتيجياته على شعارات تبرر وجوده منها.

وثمة عوامل أخرى تظل عائقاً أمام انتظام هذا الخطاب، إضافة إلى إشكال المثاقفة الذي تحول إلى شكل من أشكال إعادة الإنتاج والتذبذب بين حال الاستعارة ومحاولة الفهم وبين الفهم وحالة العمل.

كما أن للترجمة دورها الكبير في المثاقفة، غير أن صيغة استثمارها تعكس طبيعة النقد ونقد النقد والتنظير لكونها تتم في ظروف سيئة، ونتيجة مبادرات فردية دون تخطيط، أو توجيه مما يسقطها في الانتقائية. وهي لذلك شاهد على الفوضى المصطلحية وضعف المساهمة في الدفع بسيرورة النقد العربي والعجز عن الحوار.

كل ذلك بسبب الاقتصار على ترجمة المقالات والكتب الفرعية في

غياب شبه تام للأصول والكتب الأساسية التي لها دور بارز في تطوير الاشتغال في خطاب نقد النقد والتنظير.

هذا الوضع هو أحد أسباب إقدام قطاع وافر من النقاد على الاتكاء على الاستعارة سواء بالاختيار أوالاقتباس أو الإحالة المستخلصة من النقد الغربي، معتقداً أن ذلك هو ما يقوي موقفه؛ فاستحال معه النقد العربي خطابا مشوها بكثرة الاقتباسات والإحالات كأنه فسيفساء.

وإذاً فكتب النقد وتنظير النقد مفتقدة للهوية؛ دأبها الاحتذاء والتعميم، مما يفرغ آليات استدلالها من قيمتها العلمية والتفسيرية، لاسيما عندما يكون طموح النقاد المنظرين أكبر مما يحتمله السياق. فيلجأون إلى المقابلة والمقارنة بين الأدبين والنقدين العربي والغربي لا باعتبارهما طرفي حوار وجدال، وإنما كي يوهموا أنهم يمتلكون باعاً كبيراً في الثقافة الغربية من جهة، ومن جهة أخرى لتضخيم جهة على أخرى. مما يحول الاجتهاد التنظيري والنقدي العربيين إلى التجاهل والانتقاء، وهو ما يوقعه في الإقصاء لحظة قيامه بالتصنيف والتأريخ والتحقيق. فتسود أسماء وتنتشر كتاباتها، في حين تغيب أسماء أخرى رغم اجتهاداتها المعروفة.

وإجمالاً فالأساس الانتقائي والتعميمي الذي ظل ديدن الخطابين نقد النقد وتنظير النقد كان صفة لصيقة بمجمل إنتاجهما، ولذلك لامراء أنهما يشتغل من خلال اللانسقية مع ما يتضمنه ذلك من سيادة التلفيق والادعاء والاعتذار والتحول داخل المنهج وإلى غيره.

وإذاً فنتأمل النقد ما ينبغي أن يتم من خلال هذه المعابر لأنها تحول النقد إلى ريع رمزي عالة على غيره؛ لا يعكس الهوية العربية ولا همومها، وإذاً فما المحنا إليه آنفا ظل عائقاً أمام طموح الصفة نحو الطابع النسقي الذي يبتغيه الخطابان.

استنتاجات:

1 – امتلكت الأطروحة أطروحتها من غنى ذخيرتها المفهومية التي وظفت

قصد ملاحقة اشتغال خطاب نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر وطبيعتهما وآليات التأويل والتفسير والفهم التي كانا يلجآن إليها.

2 - امتازت الأطروحة بالغنى المصطلحي الوافر والمجرد والذي أبان عن علو كعب الباحث حيث ظل وعلى مدار البحث يسائل ويستفسر القمم والسلاسل النقدية والأعلام والمغمورين في المشرق والمغرب، من خلال الإشكالات المتنامية لهذا الخطاب.

3 - للبحث جواهره التي لا يحوزها إلا القارئ الملحاح والمسائل الطموح والصبور؛ لأن الهوية المفهومية وهيمنتها على طبيعة اشتغال البحث خلقت دقة وعمقا شديدين في البناء والصياغة اللتين جعلته كذلك.

4 - للباحث حساسية كبرى من حيرة النقد العربي المعاصر متقاطبتين وهي ما عبر عنه في معيقات انتظام الخطابين.

5 - إن الأطروحة اختارت السؤال حذو السؤال لإعادة النظر ولفت الأنظار إلى مواطن الخلل، وليس لأجل إعادة إنتاج الوضع ذاته بإرساباته وعوائقه ومآزقه. وبذلك تكون قد سلكت مساراً آخر ضرورياً لتقييم الأداءين: النقدي والتنظيري وتقويمهما.

وإجمالاً، فإن الباحث قد لامس بعمق الإشكالية المضاعفة لنقد النقد والتنظير النقدي العربيين بسبب ظواهر معقدة ومعيقات خاصة. وهي ما يفسر:

1 - الاتكال المستمر على المرجعيات الجاهزة والنماذج المسبقة مما جعل علاقتهما واهية بالتراث النقدي والشعري على السواء.

2 - عدم ارتباط مبادئهما بشروط الأدب العربي الحضارية والتاريخية، وسياقات تداول الظاهرة النقدية والتنظير لها.

الهوامش

❖) محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط سلسلة أطروحات ورسائل ط 1، 1999.

❖❖) محمد الدغمومي ناقد وقاص وروائي مغربي من مواليد طنجة 1947، له إسهامات في النقد الروائي والشعري والقصصي والثقافي بالمغرب من مؤلفاته: له ثلاث مجاميع قصصية وهي: الماء المالح 1988 - عري الكائن 1997 - مقام الارتجاف 2001. وله ثلاث روايات وهي: بحر الظلمات 1992 - جزيرة الحكمة - 1997 شجر المزاح 2004. وكتاب حول أوهام المثقفين وكتاب الرواية المغربية والتغير الاجتماعي. ويعمل أستاذا للتعليم العالي بجامعة محمد الخامس - الرباط.



1) نفسه ص 32.

2) نفسه ص 10.

3) نفسه ص 91.

4) نفسه ص 90.

5) نفسه ص 93.

6) نفسه ص 95.

7) نفسه ص 114.

8) نفسه ص 123.

9) نفسه ص 40.

10) نفسه ص 41.

11) نفسه ص 154.

12) نفسه ص 243.



النقد والنص

(سلطوية الفكر وجماليات الوعي)

شريف بشير أحمد

النقد: نظرة في الماهية:

النقد رؤية منهجية، وفلسفة تأويلية - تحليلية، وخطاب يتركب من مادة بمظهرها النص بعلاقة تعاضد وتكامل تعبر عن تحويلية الجدلية الرؤيوية؛ وكائن حي، ومادة تكوينية مكتملة/ متنامية بوحدة عضوية متوازنة الأجزاء تهيكلها وحدات لغوية منتظمة تستمر خطوطياً، وتعدل من الظاهر/ الحاضر إلى الغائب/ الباطن؛ ومن الثابت إلى المتحول؛ إذ يقدم تشكيلاً فكرياً في زمن دائري - معرفي يختلف عن تشكيل النص في زمن الكينونة، ويحمل حقيقة الإدراك الحدسي، ويسرد الممكنات المتمركزة في النص؛ ويقدم خطاباً يدل على الوجود، ويتسلل إلى النسيج اللغوي لمعرفة العلاقة السياقية وتحولاتها الأسلوبية؛ ولا يصب مفردات في قوالب منجزة تحجَّرت معانيها المعجمية، وتحوصلت في تراكيب إخبارية تقبل التطابق الشكلي/ الحرفي في الصياغة.

ويعتمد النقد منهجاً لتأسيس خطاب تجريبي بتركيب لغوي متجاور الأنساق، متوافق الدلالات في بنية جزئية تتذاوب في البنية الكلية التي تنتظم علاقات التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل، وتعاضد النظم الذي يثير الدهشة ويساعد على تنوع الأثر، وتعدد القراءات في سياق يتآلف فيه الوجود الشيئي والإنساني في وحدة موضوعية متداخلة - متشابكة/

وينتعش النقد بالتلاقح من أصلاب تتفاعل في الذهن/ الوعي الذي يتيح لها أن تمتزج، وتتوالد، فتُنجب خطاباً يُفصح عن رؤية تفجِّر الدلالات التي تمتح، نسغها من تآلف المختلف، وتنافر المؤتلف؛ إذ يسعى إلى توظيف علاقات التراكيب اللغوية حتى يصيِّرها مبهمة واضحة، وخفية ظاهرة.

الوعي النقدي: رؤية في التشكيل:

يُحوِّل الوعي النقدي وجود النص تحولاً جدلياً من وجود ساكن إلى حركة تتعاضد فيها فلسفة التأويل مع التشكيل، ويتحرك في كون يعتصر فاعلية تتوزع المقاطع اللغوية والصوتية التي توحي بوحدة التركيب؛ والتجانس اللفظي؛ ويبرز الحقل الدلالي وتحولات التجربة الشعورية بتشكيل أفق لغوي بوحدات تسوغ العلاقة الجدلية بين المحسوس والمجرد، وتتركب من مقاطع صوتية متماثلة بمكوِّن جوهري عضوي يتخلص من نزعات الذات المغلَّفة النصائح تفرغاً لتحقيق غائية علمية نوعية - تأويلية، لا كمية - تراكمية، ولا يقع فريسة الذاتية الضيقة - المتوقعة؛ فيحصر تجربة النص ببعد فردي.

إن الوعي النقدي لا يحلل النص بأنماط مسبقة، وتصنيفات جاهزة تحكمها وصايا تقويمية؛ بل يحاور النص بعد أن يتقرر وجوده الذي يحتقب دلالات تكون بنيته اللغوية؛ فيبث فيه لغة تتوالد علاقات غيابية تتساكن في الشبكة التوزيعية للعلاقات الحضورية التي تتفحص مقوماتها الذاتية، ويؤسس عالماً يعكس العالم الموجود بدينامية لغوية ترفض الثبات والسكونية.

ويتحكم الوعي النقدي في نسقية الترابطات اللغوية بين الصوامت والصوائت بوصفه قراءة نوعية للنص، وليس كتابة فوضوية تنحصر بالموقف التدميري الذي لا يستوعب وعي المنشئ ورؤاه الكيانية المتمركزة في النص. إذ يفقد الهدم/ التحطيم الموضوعية، ويقتل الطاقة التفجيرية في النسق السياقي المتحرك المواكب لتطور الحياة وصيغها ذات البُنى التحتية، والعلاقات الركنية التي تنفر من التراكم، والتراصف، وتغلق من أسر المعتاد، وظواهر الأشياء، ومسمياتها الخارجية؛ بل ينفِّر الهدم/ التحطيم القارئ من النص، ويشككه في مقدرته المفهومية، ويصيبه بالعجز المحبط، ويشوه جماليات التشكيل آنياً، متناسياً أن النقد لا يميت مبدعاً ولا يصنع مبدعاً؛ لكنه يكتشفه ونصه الذي يتكلم بوحداته اللغوية التي تتموضع فيها المدلولات التي تشع رؤى تمظهرها الدوال بنسيج له وجود أبدي تتمخض عنه إشكالية

التأويل التي تبحث عن المعنى الضمني في عالم مفتوح - مغلق يتخلص من تقريرية المدلول، ويحتوي المضمون الشعوري الذي تتسارب فيه حركية الوعي والتشكيل.

النقد والنص: التجاذب والتنافر:

النص غائر في سكونية مطلقة تؤسس الحياة والعالم المتموضع في بنيته التركيبية قبل أن يبدع الناقد في إضاءته، وكشف المقنّع/ المخبّأ فيه، ويخرق سكونيته بحركية القراءة؛ إذ يشد النقد النص إلى أنظمته المعرفية، ويهيمن عليه النص بحركيته الذهنية حتى يتم التفاعل والتوازي والتوازن والتحول من المكبوت إلى المعلن، ومن الصمت إلى الصورة، ومن السكون إلى الحركة الضّاجة، فليس النقد مرآة غير مستوية تعكس خصائصها على الأشياء، فتشوّهها، محدثة خلافات مفهومية مزيفة، بل صورة من نظام معرفي له شبكة لغوية تتعامل مع الأشياء بمبدأ العلية؛ وتنطلق من النص، وتعود إليه لتأسيس جدلية متنامية تتحرى حقيقة الذات والوجود تجريبياً بالتحول من تكثيفية التركيب إلى التعبير في صيرورة عيانية. إذ يكشف النقد توهُّج النص، وتدفق التجربة؛ ويوقظ الوعي، ويملي مفاهيم الوجود، والتقرير، في حقل لغوي خصيب تعبيراً عن تحويلية الأشياء، وصيرورتها بخطاب يحتوي علاقات ملاءمة إسنادية بين مدلولات وحداته اللغوية - المعيارية التي ترصد حركة تغير الموجودات، وتبدُّل الحقائق الموضوعية تجسيداً للعلاقة الجدلية بين التداخل والتخارج، ليتبين المتلقي الأنظمة المعرفية التي ينطلق منها الناقد في صياغة خطابه.

إن علاقة النقد بالنص ليست علاقة نفي أو مغايرة، بل علاقة حوارية - جدلية تقيم عالماً متحوّلاً متكوّناً ممسرَحاً؛ لأن المبدع يغير نظام العلاقات المألوفة ويجمع بين كونين متغايرين/ مختلفين في اللغة، ويقيم علاقات جديدة غير مألوفة بين المصطلحات المألوفة/ المعتادة؛ ثم يكشف النقد خصوصية

تبديل العلاقات، ويستخرج من باطن النص بُناه المختفية التي تتحرك في سياقية ظاهرة؛ وينفتح بين كينونتين: النص الذي يمثل الحضور/ الوجود، والمتلقي الذي يستوعب فاعلية التحول الدلالي ذهنياً.

ولا يربط النقد بين الآراء والأفكار، والمقولات التي تحلل، وبين شهرة أصحابها، فليست من العقل النقدي أن تهيمن شخصية المنتج/ المبدع على أفكاره؛ لأن النقد يحاور النص دفعاً للوقوع في «الوعي الزائف» بتأثير سلطوية المبدع، ويُخضع بناه الفكرية والشكلية للتأويل الذي تسيُّره السلطة المعرفية، والذي يهجر المديحية الوصفية التي تقوم في ظواهرية الدوال؛ إذ ليس للنص أي وجود متحرك بذاته خارج سياقه الدلالي، والقارئ/ الناقد هو الذي يمنحه قيمته التي يراها فيه، ويُسبغها عليه معنوياً ووجودياً في أثناء القراءة التي تشكل خطاباً متمكناً من السياق، ووجوداً يمتلك قيمة مفهومية، وفعالية تستحضر المسكوت عنه/ الغائب؛ حيث لا نقد بلا نص؛ وثمة نصوص بلا نقد تتضايف كمياً؛ وتستهل المشاكلة، والمماثلة. وليس كل نص يمتلئ وعياً إدراكياً، ويثير خطاباً تناصياً معه؛ لأنه لا يمتلك محايثة نوعية، وتمرئياً مؤثِّلاً.

إن النقد لا كراهية له مع المبدع؛ لأنه يترك/ يهجر عوامل التحيز: التطرف والتعصب؛ ولا نفور له من النص؛ لأنه يُبعد/ يُسقط مقومات التعاطف معه بممارسة قرائية - تحويلية تنفي/ تُلغي القولية المسرطنة إلى التماهي، والتمايز بمعرفة هيكلية النص.

ويتحول النص بالنقد من أصولية المصدر إلى حوارية الهدف؛ لتوليد مرادفات وعناصر شكلية، ووحدات دلالية تخلق تكافؤاً شكلانياً بينهما بالسياقات المفسِّرة، إذ تنهض العلاقات بين النص (الخطاب الجمالي) والنقد (الخطاب المعرفي) على أنماط من الصراع، والحوار، والتصادم؛ وتنطوي على أطياف من الأفكار والمعاني والانزياحات والمفاجآت؛ وتختلط فيها الألسن والأعراف والثقافات، وتتنوع فيها المصادر الجمالية للذات، والموضوع والرؤية.

القارئ والنص: تداوتية الوعي والتجربة:

إن وجود القارئ مرهون بوجود النص، ومرتبط به؛ وإذا كان القارئ ينظر إلى النص بوعيه، ومرجعياته وثقافته؛ إلا أن النص يضغط على القارئ بجملة من الآفاق توجِّه أواصر التوقع، وشبكة التأويل.

وقد يتسلط النص بموضوعيته على ذاتية القارئ التي تفقد حظوتها، وتغادر وعيها؛ فتقع في إسار الشرح والتفسير الظاهري. وقد يتسلط القارئ على النص فيخرجه من كونه، وعالمه؛ ويحشره في نظام معرفي مسبوق مرقون في ذاكرته؛ فتغيب دلالات النص البارقة.

ويمارس القارئ وظيفة تشريحية - تأويلية يعيد بها تشكيل النص رؤيوياً بعد تفكيكه لغوياً، حيث يتحول النص إلى فعالية قرائية تفسِّر إشارية عناصره بعد أن يتفاعل القارئ المنهجي - الموضوعي معه؛ ويستخرج منه أفكاره، ومضامينه، ورؤاه، ويحاور بوعي ودراية وخبرة تمنحه القدرة على تفكيك سياقاته، وعُقده، وبُؤره الناصة؛ لتكون العلاقة بينهما تبادلية - تداوتية؛ فيتغلغل القارئ في النص، وينوب في ثناياه؛ ثم يتغلغل النص في وعي القارئ حتى يكاد يحتويه ثم يتمظهر بفعل القراءة التأويلية التي تنهض بواجب توسيع معنى النص لغوياً وثقافياً بتأويل المستويات المفرداتية، والمعجمية، والنحوية، والبلاغية من خلال العلاقات الدلالية والتبادلية والتكافؤية، والترابطات المنطقية والمعرفية واللسانية.

ولغة القارئ مغايرة أسلوبية للغوية النص التي تنفلت من الحضور إلى الغياب المشحون بدلالات مضاعفة؛ وتتحرر من معيارية المعجم بسياقية دلائلية تتنوع فيها الدلالات التي يضمها العنصر اللسني الذي ينتهك المألوف، والذي لا يحمل قيمة جوهرية في ذاته؛ بل في تضامنية تركيبه الصياغي الذي يحتقب الوظيفة الجمالية في التذوق، والتفاعل معه بعلاقات متموجة تتقمصها تجربة لغوية بسياق ينتظمها إنشائياً وينطلق/ ينفلت من قيود العقل ومقاييسه.

ولغة النص وجود يسكنه الفكر، وكيان تغلفه التجربة، وخطاب يحتوي المشار إليه، ومنتج ثقافي يجسد المسكوت عنه، وإشارات لغوية وأدبية وجمالية متكاملة تشير إلى إشارات خيوطها منسوجة بتوليفة متناسقة تتداخل معها فيمها المعرفية، وتتناسل منها إشارات تشير إلى إشارات مطمورة تنصهر معها رؤيوياً علاقات شعورية بمرجعيات تعتمد جدلية تتحسس مخزوناً فكرياً متموضعاً في ذاكرة القارئ، ووعيه الذي يفكك به النص سياقياً، ويمنحه وجوده الدلائلي معنوياً بتنظيم مجموعة المفاهيم التي تحتكمها بنيته المعرفية: السردية والفكرية، ويستفرغ خطابه منهجيته، وفكريته بمفهومية منجزة تمارس التحليل والتأويل وتنظيم معاني النص بالقراءة المؤوّلة، والمحاورة للفكر فيه؛ وتقدم معرفة بالوظائف الداخلية لبنيته السردية.. النصية.. والتفاوت بين النص وقارئه قائم/ موجود؛ لأن الصورة الذهنية المتخيَّلة في وعي المنشئ ليست متطابقة/ متوافقةِ مع الصورة الذهنية المتخيَّلة في وعي القارئ إذ يخلق التفاوت تناصية جدلية تتحايث فيها البنية الكلامية بمغايرة مستمرة بين مدلول النص ومدلول القراءة بنمط بنيوي تتهيكل فيه الأفعال، وتترابط وظيفياً بمنطق يتطاوع للكشف.

إن القراءة فعل فاعل ينسِّل وظائف التركيب، والنص موضوع فعل نُسجت به علاقات ترابطية متفاعلة في سياق سردي - تعبيري ينتمي إلى فضاء متخيَّل لوقائع صيانية لها وجود مرجعي بتراتبية صياغية، وقراءة تتابعية واحدة تشتمل ثنائية تزامنية في السرد/ القص، والحدث/ الفعل النصي الذي يمرئ المشهد، ويبني عالماً مروياً له يمارس معه وظيفة فنية تذاوتية تخوِّله الحضور الأدائي الذي تنبني فيه العلاقات المنسوجة بحركية اللغة والوعي.

وقد تحولت القراءة إلى منظومة من المرجعيات وسلسلة من المناهج التأويلية التي تصاغ صياغة موضوعية، والتي تغوص في (النص) المملوء بالشظايا والألغام، والتي تخترق بنيته، وأنسقته، وعوالقه، ومرجعياته

المتدفقة؛ والتي تتسم بحركة مفتوحة، وحرية متنامية غير مقيدة في قراءة النص؛ ولا تقتصر على رحلة البحث عن (مقصدية) مقموعة، أو (رؤية) مخبوءة، أو ولادة عظيمة لفكرة منتظرة، ولكن هذه القراءة يجب أن تنطلق من النص، وسياقاته، ورموزه، وأنظمته؛ لإضاءتها بالكشف الدلالي، والتأويل الذهني.

وكثيراً ما يكون المعنى في (النص) خفيفاً، وغامضاً، ويحتاج إلى آليات قادرة على الكشف، والتأويل، والتفسير نظراً لما يمتلكه من تعقيدات تعبيرية، ومفارقات دلالية، ومرجعيات مخبأة، يصعب على القارئ تلقيها، وإدراكها، فتضيق فسحة التواصل.

وينفتح الخطاب القرائي عن منهج ونظام ثقافي يستند تأويلياً إلى فضاء تنظيري تتشكل وفقه هيكلية العلائق المكوّنة لبنيته بمفهومية فكرية في سياق معرفي تتداخل فيه الأشياء، ويقود حركة غير مكترثة بالصندقة/ القولبة، ومتزنية بقدرة تحاورية - تناصية تستجلب التأمل/ التفكير بإقامة علاقة ذهنية مع المرجعي - التراثي من موقع الحضور الرؤيوي الذي يفارق التسجيلية/ الآلية، والواقع المادي؛ والذي يصير القول اللغوي المكثّف منطوقاً يتسع عالماً تتداعى فيه الأزمنة، وتتناقل الأحداث في لحظوية وقائعية وصياغة لغوية موظفة فنياً وفكرياً بآلية داخلية.

ويتمثل وعي القراءة الأفقي في تجليات عمودية تتحرك في نسيج لغوي وتخرج من رؤية إلى رؤية تستلزم قدرة ذهنية لفهمها؛ وترفض تسطيح التجربة الشعورية الذي يستند إلى قصور في فهم جماليات العلاقة التركيبية التي تتطور/ تتجدد رؤيويتها الكلية بالتلميح الكامن في التشبيهات الخفية المستحسنة أسلوبياً.

الكتابة وحركية الإبداع:

الكتابة تجربة حضارية تمنح الأشياء نسقاً عضوياً تغذيه الذائقة

الهندسية التي تمزج المعرفة بالخبرة، والإبداع بالتنظير والتطبيق؛ وكينونة وجودية تنقذ الكائن من قصوره وعيوبه؛ وتسعفه في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الواعي، والتوحيد بين الرؤية الذاتية والتجربة الجماعية التي تبحث عن روافد تنظيرية تستنبط بها هيكلية بنائية - تركيبية تعمم رؤية تتبلور بخطاب تأسيسي - تحويلي يصدر عن عقل منظّر يبحث عن شكل متلاحم - متناسق بتكوين يعادل تجربة تتضمن فلسفة منهجية لها وجودها الموضوعي الذي تؤديه الجمل التي تكتسب شحنتها الدلالية حسب تنظيمها السياقي، وتموجها الصوتي، والتي لها وظيفة عضوية تواصلية تمنح المفاهيم دلائلية حسية تصوِّر المستحيل ممكناً، والممكن مستحيلاً، هدفها المعرفة التي توافق قانون التطور الذي يؤلِّف بين المتناقضات، والواقع، والخيال برموز لغوية تكتسب مشروعية وإجرائية بتحليل الوظائف العلامية المتلاحمة بوحدة عضوية متماسكة تتآزر مع الفكرة وصولاً إلى الجوهر في لحظة التيقظ الذهني الإرادي التي تشترط حالات شعورية تؤدي إلى الكشف الرؤيوي في سياق جدلية موضوعية لها بُعد زمني بوجودها بالقوة؛ وبُعد مكاني بوجودها بالفعل الذي يمنحها دلالة قيمية، وآفاقاً تجريبية لها أوجه تمايز وتفصيل تعتني بالحركة، والفكر الذي يخرج من تداولية التوصيل إلى إبلاغية التخييل التي تحقق وحدة في الموضوع، والشعور الذي يرشد إلى الذات الفاعلة التي تعاني التجربة، وتلج إلى عمق الحقيقة الغامضة، والمصير الأزلي.



النقد العربي الحديث



محمد الناصر العجيمي

يجري على النقد العربي الحديث الحكم نفسه الذي يجري على وجوه الحياة والحضارة العربية في جملتها، وهو تأثره منذ ما يزيد على قرن بالنقد الغربي وسعيه إلى الانخراط في مساره، وإن بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة من بلد عربي إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى. على أن تتبع مظاهر ذلك والوقوف على مختلف اتجاهاته وأطواره، على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين وبالنسبة إلى جميع أجناس الأدب في عدد محدود من الصفحات يبدوان مهمة شاقة يعز تحقيقها مهما كلف الدارس نفسه من جهد. لذا وجب التزام التواضع والاعتراف بأن عملنا سيكون لا محالة مقصراً من جهتين، موضوعية وذاتية، تكمن الأولى في عدم كفاية مجهود دارس واحد للإحاطة بالمادة الغزيرة والمتشعبة المتوفرة في المدونة، والثانية في أن توخي نظرة تأليفية يقتضي لا محالة الاختيار وكل اختيار لا يخلو من مجازفة مهما اجتهد الدارس وحرص على التقيد بالموضوعية.

فقد عرفت هذه الفترة نشاطا نقديا متصلا يشهد عليه ثراء ما نشر من دراسات في كتب مستقلة أو في مجلات مختصة، وما أجري من أطروحات جامعية ونظم من ملتقيات وندوات علمية تعنى بموضوعات مختلفة، حتى اجتمع كم كبير من الدراسات يتسم بالكثرة بقدر ما يتميز بالتنوع، والتشعب. والذي أسهم في إخصاب النقد في الفترة المعنية بدرسنا أنّ النقد لم يعد يستقطبه ويهيمن عليه، بشكل يكاد يكون مطلقاً، بلدان هما مصر ولبنان كما كان حاصلاً في فترة سابقة، لكن أخذت بلاد عربية أخرى، بوجوه مختلفة ومقادير متفاوتة طريقها إلى البحث، وبدأت تنهض بدور تتزايد قيمته وتتأكد تدريجياً وباطراد أهميته في مجال الإنتاج النقدي حتى

إنتصبت بعض عواصم شمال إفريقيا، بحلول العقد السابع من هذا القرن، مواطن مسهمة بفعالية في إخصاب هذا الإنتاج كماً ونوعاً. ولا شك في أن نشوء جامعات في هذه البلاد كان أحد العوامل الحاسمة في التحول المعرفي والانخراط في عملية المشاركة في الكتابة النقدية.

وإن نحن ألقينا نظرة عامة على هذا النقد في الفترة المذكورة سعياً إلى تعرف أبرز معالمه والوقوف على أهم أصنافه، تبينا أنه ينحو وجهتين رئيسيتين، تقليدية وجديدة، وإن كانت الحدود بينهما، متى تفحصنا الأمر وقلبنا النظر فيه ملياً، باهتة للمفارقة البينة القائمة، في أحيان غير قليلة، بين الخطاب المعلن والشعار المرفوع، من ناحية، وواقع العمل النقدي المنجز ومقوماته البنيوية، بالمفهوم العام، للكلمة، من ناحية أخرى.

تقوم الأولى على أسس معرفية يحتضنها مصطلح الفيلولوجية الجامع والمسمى توجهاً في البحث انتشر في الحقلين اللغوي والنقدي، بوجه خاص، في القرن التاسع عشر، واكتسب غاية نضجه، في مستوى النقد، في الدرس اللانسوني. ينبني هذا التوجه النقدي، في أساسه، على الفصل بين المعنى واللفظ، والقول بأن العلاقة المنتظمة بينهما علاقة مطابقة، يعتبر، بمقتضاها، اللفظ مجرد أداة تستخدم لتأدية المعنى ونقله بأمانة وشفافية وبراءة. وبموجب هذه التبعية واعتبار هذا سابقاً لذاك مولدا له، تبوأت الفكرة مرتبة الصدارة وأسندت إليها القيمة العليا، فكان وكد الدارس تتبعها في النسيج اللغوي المكون لظاهر النص وكشف النقاب عنها، باعتبارها البؤرة الوحيدة المنتظمة له والمجرى الرئيسي الذي تصب فيه جميع فروعه ومكوناته. ولما كانت الفكرة «الكامنة» في النص في مفهومها العام وبمختلف مظاهرها «ترجمة» لحياة الكاتب وصورة «صادقة» لها، وأن هذه بدورها وليدة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الحافة بها استوجب الدرس طلبها جميعاً، والتنقيب عنها في ركام المصادر والوثائق المتوفرة لتقديمها في جزئياتها وبكل جلائها. وغني عن الإشارة إلى أن عملية البحث هذه كلما كانت أوسع وأشمل كانت لها قدرة أكبر على الكشف والتعرية واكتسبت

استتباعاً، مصداقية أوفى. وقد لازم هذه الطريقة في الكتابة إرسالُ الأحكام التقويمية المنتظمة في دائرة قيم الصدق والحق والجمال، فاتسمت، في محصولها، بالذاتية والانطباعية والمعيارية، وإن رفعت شعار الموضوعية واتخذتها قيمة معلنة لنشاطها. وبما أن هذا التوجه يعد امتداداً لما كان سائداً في النقد العربي في النصف الأول من هذا القرن وعرف أوج حضوره وغاية نضجه في كتابات طه حسين النقدية، فقد قدرنا، لانتشار مفاهيمه على نطاق واسع حتى غدت من البدهيات في المعرفة النقدية، وبالقياس إلى مشروع العمل الذي ندبنا إليه نفسنا وحدوده، عدم الفائدة من أن ننعطف إليه ونقدمه، مكتفين بالإشارة إلى أن حضوره، في النقد الجامعي العربي، اتصل طوال النصف الثاني من القرن العشرين، ومايزال، وإن بأشكال مختلفة ونسب متفاوتة.

لقد تلقى هذا التيار «الفيلولوجي» في مطلع الخمسينات، انتقادات لاذعة وجهها إليه نقاد تبنوا الإيديولوجية الاشتراكية وأعلنوا استنادهم إليها في فهم الأدب والتعامل معه واسمين مذهبهم بـ «الاشتراكية الواقعية» ومحددين أسسه في عدة دراسات نظرية وتطبيقية مثل قطب الرحى منها كتاب محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس الحامل عنوان «في الثقافة المصرية»[1]. وأظهر ما أخذ به أصحابُ هذا المذهب، وأبرزهم إضافة إلى العلمين المذكورين، حسن مروة[2] ومحمد مندور (في مرحلته الثانية)[3] ولويس عوض[4]، الاتجاه التقليدي صدوره عن نظرة انعكاسية آلية للأدب يعتبر هذا، بمقتضاها، مجرد محاكاة لحياة الكاتب والمجتمع، وكأنه قائم في عالم المثل، لا تتعدى وظيفته الإخبار والتعليم وإثارة الشعور بالجمال. ففي منظور هؤلاء تنتظم بين الأدب والواقع علاقة ديناميكية جدلية، ذلك أن الأفكار «لا تهبط من السماء أو من عالم المثل»، ولكنها وليدة التعامل الواعي الحي مع الظروف المادية الحافة بحياة الفرد، وبذلك يكتسب الإبداع حضوراً فاعلاً وخلاقاً، ويغدو عملاً مدعواً إلى الإسهام بفعالية في فهم العالم وتغييره في اتجاه الأفضل.

كما ناهض أصحاب هذا الاتجاه فكرة مرتبطة بالسابقة وقائمة على مفهوم السببية الآلية القائل بأن الأدب نتيجة لعلة سابقة ومحصول لعوامل تحكمت فيه وأدت إليه، مقدرين أن في هذا التوجه تبسيطاً مخلاً في فهم وظيفة الأدب ودوره في الحياة المادية والظروف الموضوعية، وأن العلاقة بين العلل والمعلولات محكومة بصفتي «التفاعل والتشابك»، فيجوز أن تكون الظاهرة الواحدة محصلة عدة عوامل ومؤثرات، كما يجوز أن تكون للعلة الواحدة نتائج متعددة. و بناء على ذلك فالمطلوب مباشرة الأحداث باعتبارها منتظمة في علاقة دينامية حية، تستدعي، بحكمها هذا، التضام وتبادل مظاهر التأثير والتأثر. ومرد هذه الظاهرة إلى أن الأديب الجدير بهذه التسمية يرتبط بمجتمعه ارتباطاً عضوياً فاعلاً، فلا يكتفي بتصوير الواقع في جموده وسلبيته وبراءته، لكنه يسعى إلى النفاذ إلى بنيته العميقة لإبراز ما يخترق نسيجه من صراعات ومظاهر توتر نلفيها متى تدبرناها ناتجة عن علاقة إشكالية بين الفرد والظروف الموضوعية الحافة بحياته وحياة الشريحة التي ينتمي إليها. وبذلك تكون مهمة الكاتب رصد حركة المجتمع في تاريخيتها وإبراز القوى العاملة على تحوله والآليات المتحكمة في مساره. ومما ترتب على ما يسند إلى المؤلف من دور دينامي وعلاقة جدلية بالمجتمع تمييز أصحاب هذه النزعة الموضوع من المضمون معلقين الأول بمفهوم الغرض، أي المادة المتخذة موضوعا للكتابة، فيما علق الثاني بالطريقة أو الوجهة المتوخاة في التعامل مع تلك المادة وعرضها، وفي نهاية المطاف، بالمنحى الإيديولوجي المتبنى. وهكذا فقد يكون الموضوع المطروق عند عدد كبير من الكتّاب واحداً كحياة الشرائح المتواضعة في الأحياء الشعبية، لكن طريقة التناول تختلف بحسب خلفية كل كاتب الإيديولوجية؛ وكشف النقاب عن هذه الخلفية يتيح لنا تعرف وضع الكاتب الاجتماعي ومدى انخراطه في الواقع المعيش والتزامه بقضاياه ودفاعه عنها.

ولم تبق طرق التعبير وأساليبه بمعزل عن تفكير أصحاب هذا التوجه، لكنهم تدبروها وانتهوا إلى القول بوجوب تجاوز النظرة الجمالية الانطباعية

الذاتية المثالية السائدة في التعامل معها، وإدراجها ضمن العوامل المساهمة في إكساب الأدب مسحة جدلية ديناميكية معتبرين أن هذه الأساليب ليست مجرد انعكاس لعالم جمالي متعال، أو وسيط خارجي لا تتعدى مهمته نقل الفكر أو ترجمته باستدعاء ما يناسب من عبارات للإيفاء به في كل شفافيته، ولكنّها مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالمضامين حتى لا إمكان لتمييزها منها أو فصلها عنها، ذلك أنها صادرة عن الرؤية نفسها محمولة بها مكسبة العالم المتخيل حركة وديناميكية؛ وتزداد فعاليتها وبالمقدار نفسه قيمتها كلما ارتفعت نسبة انسجامها مع رؤية الكاتب ومساره الإيديولوجي، وانخرطت في عملية البحث عن الأسباب العميقة الثاوية وراء ظواهر الأشياء والأحداث.

وبالرغم من الخطوات المهمة التي أنجزها هذا التيار النقدي في اتجاه الابتعاد عن الطرق المعبدة في التعامل مع الأدب وتطوير سبل فهمه في مستوى خصائصه ووظائفه، فقد ظل في بنيته العميقة أسير الإيبستيمية التقليدية، لم يتجاوزها إلا في حدود قليلة، لعل أبرزها مراجعة مفهوم السببية والقول بأن علاقة الأدب بالواقع أعقد من أن نردها إلى مجرد مفهوم الانعكاس الآلي الموكول إلى أفراد يمتلكون ملكات فطرية متعالية تؤهلهم لتصوير عصرهم تصويراً أميناً صادقاً محمولين بقيم الحق والخير والجمال، لكنها علاقة إشكالية مصدرها نظم تعامل الفرد والجماعات مع الأوضاع القائمة وكيفيات الاستجابة لها والردود عليها، وكذلك التخلي عن الفكرة السائدة بأن لغة الأدب لا تعدو أنها هبة يتلقاها الأديب المبدع من عالم الجمال المثالي، ويستخدمها لتأدية أفكاره وإخراجها في مظهر أنيق يمتع القارئ ويفتنه، والتعامل، بدل ذلك، مع اللغة باعتبارها ملتحمة بالموضوع التحاماً عضوياً موظفة في العمل توظيفاً دالاً ومضفية عليه حركة وحيوية. فمتى تجاوزنا ذلك وتفحصنا الأسس المعرفية لهذا الدرس الموسوم بمظاهر الحداثة والمعلن قطيعة مع الاتجاه السائد تبيّناً تواضع النتائج وضآلة المردود لسبب رئيسي وحاسم هو أنّه لم يقطع مع الأسس المعرفية السابقة بحسم، ولم يخرج من دائرة الفصل بين المضمون والشكل بوضوح بالرغم مما يرفعه

من شعارات ويعلنه من نوايا مخالفة لذلك. وسنرى، عند انتقالنا إلى باب التقويم، أن هذا الفصل مثل، وإلى حد الآن، أحد العوامل الرئيسية الداعية إلى تعثر النقد العربي الحديث والممثلة عائقاً مهماً يحول دون تحقيق ما يصبو إليه من نهضة حقيقية والتأهل للانتصاب في مكانة لائقة به. فلقد ظلت الفكرة، وإن اكتسبت حضوراً إيديولوجياً وتسربلت مسحة جدلية، هي السابقة، في حكم التيار النقدي المعني، للتعبير اللغوي، وهي المدعوة إلى احتلال المرتبة الأولى من اهتمامات الدارس واستقطاب عملية تحليله؛ إضافة إلى أنه لم يخرج في جوهره من أحكام القيمة، أي الفصل بين الجيد والرديء، وإن من وجهة أخرى يعتبر، بمقتضاها العمل جيداً، متى عبّر عن رؤية إيديولوجية ملتزمة ورديئاً إن خالف ذلك. غاية ما استحدث استبدال مفهوم العبقرية بـ «الكتابة العضوية».



ولئن هيمن أصحاب هذا التوجه الآخذ بمبادئ الواقعية الاشتراكية، هيمنة تكاد تكون مطلقة على الساحة النقدية العربية في النصف الثاني من الخمسينات وعلى امتداد الستينات وجزء غير قليل من السبعينات، فقد أخذ، بدوره، يتراجع وبدأت تظهر بوادر تيارات منهجية أخرى مثلت منعرجاً جاداً وربما حاسماً في مسار النقد العربي ومشهده. وينقلنا انعطافنا إلى درس هذه التيارات في خطوطها الكبرى إلى الوجهة الرئيسية الثانية المميزة للنقد العربي الحديث والمكونة بدورها كما سنرى، من عدة شعب بعضها مستقل أو شبه مستقل عن بعض وبعضها متفرع من بعض أو مرتبط به على نحو من الأنحاء. هذه الوجهة الموسومة، في جملتها ونزعتها العامة والجامعة، بـ «الجديدة» بدأت تغزو النقد الغربي تدريجياً، منذ العشرينات، واتصل حضورها بنسب متفاوتة وعلى أنحاء مختلفة من الإلحاح أو الانقطاع من فترة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر، إلى أن اشتد عودها وانتصبت مباحث قائمة الذات راسخة الحضور مكتسحة معظم الدراسات الإنسانية بحلول الخمسينات. ولا يهمنا التوقف عند الأسباب الداعية إلى تأثر النقد العربي

بهذه و العوامل المساعدة على ظهورها فهي كثيرة إضافة إلى أنها معروفة، كفانا أن نذكر بما أشرنا إليه سابقاً من أن هذا الأخذ ينتظم في إطار التقاليد الفكرية العربية الساعية منذ الاتصال بالغرب إلى تلقف ما يجري في ساحته الفكرية والثقافية وتوظيفه، إضافة إلى إدراك الدارسين العرب، وهم في ذلك أيضاً يحتذون الغربيين ويترسَّمون خطاهم، إن وسائل النقد التقليدية استنفذت طاقتها ولم تعد مؤهلة للإيفاء بمشروع درس الأعمال الروائية والشعرية الآخذة بأسباب الإبداع الجديد ولا قادرة على النفاذ إلى أسس الإبداع فيها وإبراز خصوصياتها البنيوية، فكانت الحاجة إلى البحث عن وسائل درس بديلة واستدعاء ما يبدو أدعى إلى تحقيق الغاية المذكورة. أما القنوات التي مهدت لذلك ويسرت سبله فتعود أساساً إلى مواصلة حركة لم تنقطع عند العرب وهي الترجمة وإن بدا أنها اشتدت ونشطت لاتساع حلقة النخبة المثقفة وانتشار المستعملين للغات أجنبية والمتمكنين منها، لاسيما أن كثيراً من المنتمين إلى إطار التدريس الجامعي تلقوا تعليمهم في كليات غربية وكان بعضهم مطلعاً، لا محالة، على مظاهر ممَّا كان يدور فيها من نقاش وجدل متصلين بتقويم تجارب الدرس النقدي الجديد في هذه الكليات. وهكذا كانت الجامعات العربية هي المبادرة باحتضان هذا النوع المستحدث من النقد والأخذ بأسبابه. ولا ينسى في هذا السياق ما نهض به توفيق بكار أستاذ الأدب الحديث في كلية الآداب بتونس من دور ريادي في التعريف ببعض المناهج الحديثة في المبحث النقدي بدقة وكفاءة متميزتين، ثم بدوره في الإشراف في نهاية الستينات على دراسات جامعية تنحو هذا الاتجاه الجديد الذي لم يلبث أن اتّسع نطاق التعامل معه حتى اكتسح النقد العربي وغدا سمة من سماته الثابتة، إذ يكاد لا يخلو عمل جامعي لا يرفع شعاره ويعلن تأثر بعض سبله بصرف النظر عن مدى تحقق ذلك و وجوهه ونتائجه. وكما أشرنا ليس بوسعنا الإلمام بمختلف اتجاهات هذا النقد وأصنافه لتنوعه وتشابك مسالكه وكثرة مداخله. لذا توخينا التركيز على ما نعتبره مهماً، حرصاً على الإيجاز.

ولئن كان الاتجاه السائد في الدرس العربي الجديد الاحتفال بالتطبيق، والنظر في النصوص من وجهات مستحدثة كفيلة بإبراز الخصوصيات الفنية الإبداعية المميزة لها، وكشف الضغوط الشكلية المتحكمة فيها والجاعلة المعنى في حكم الإمكان، أو تجديد النظر إلى نصوص قديمة وإبراز قيمها الفنية وآليات اشتغالها، فإن تقديم المناهج الحديثة من وجهة نظرية لم يكن غائباً، لكنه حظي باهتمام كثير من الدارسين العرب، فأقبلوا عليه بجد ساعين إلى التعريف بأسس المناهج الحديثة النظرية، وكثيراً ما يوطأ الدرس التطبيقي في مختلف الأجناس بهذا الإجراء حرصاً على التعريف بالأرضية المستند إليها في العمل. والمبدأ المتفق على اعتماده أساساً للبحث عند الدارسين الجدد والمحتل منزلة القاعدة المشتركة الجامعة للدرس الحديث على اختلاف مشاربه وتنوع أنحائه إنما يكمن في القول بالتحام المدلول بالدال والمضمون بالشكل، وبأن هذا ليس مجرد غلاف خارجي يتقمصه ذاك وينعكس فيه بطريقة أو أخرى، لكنهما يمثلان وجهين من عملة واحدة وعلى نحو يكون معه الشكل محملاً بدلالة والمدلول قائماً على شكل، وهكذا اكتسبت الدلالة التي غدت تستعمل بديلاً للمضمون قيمة داخلية محايثة للنص تستخلص استناداً إلى وجوه انتظام الوحدات الدالة ونظم تعالقها. ومن رحم هذا المبدأ الرئيسي اشتقت جملة من المفاهيم الفرعية، لعل أهمها مفهوم «الكمونية» immanence. والمقصود بذلك نبذ التعامل مع النص من جهة أنه انعكاس لمرجع خارجي، والتقيد بحدوده الداخلية بدءاً ومنتهى، باعتباره عالماً منغلقاً مولداً دلالته توليداً ذاتياً محكوماً بمنطق داخلي وآليات مخصوصة لإنتاج المعنى. ومفهوم الإنتاج ليس حكماً اعتباطياً أو مجرد حذلقة علمانية وافتتان في ابتداع الكلمات المغرية، لكنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية الكتابة التي حلت محل لفظ «خلق» الألصق بمفهوم العبقرية أو الاستعداد الفطري المتعالي عند المبدع، والتي تدل على أن الأدب قائم على فن من الكلام وطرق مخصوصة في تعليق الوحدات الدالة بعضها ببعض وتأليفها، انتهاء إلى تكوين عالم مترابط الأجزاء محكم البناء. ولدعم فكرة

استقلال العمل الأدبي عن المرجع أو صلته به عن طريق وسائط متعددة تفضي إلى إخفائه أو في أفضل الأحوال إلى تعتيمه، اعتبرت الكتابة محكومة بسنن محضنتها كتابات سابقة حتى استوت على الوجه المعروف لها واكتسبت هوية مخصوصة على نحو أو آخر. فالنص مسبوق بنصوص أخرى استدعاها وأعاد إنتاجها فجاء بعد هضمه لها وعمله فيها مجارياً لها و في الآن نفسه معارضاً لها، وفي جميع الأحوال معدلاً ومحولاً لمجاريها السابقة. ومتى استقام ذلك أمكن استنباط «منوالات» نظرية موسومة بقدر كبير من التجريد وقادرة على تعريفنا بالقواعد الرئيسية العامة المتحكمة في الإنتاج الأدبي، ومنه بوجه خاص السردي، وإسعافنا بأداة منهجية فعالة في معالجة النصوص، فيتاح بذلك تجاوز القراءة الذوقية الانطباعية، وتجنب الأحكام الاعتباطية، وإرساء دعامات تحليل موضوعي قابل لإعادة الإنتاج.



ولئن كان ذلك هو الاتجاه العام المعتمد في القراءة الجديدة للأدب، فقد اتسم بالتنويع والتفاوت في مقدار التوسع من كاتب إلى آخر، وخاصة من اتجاه إلى آخر. وظننا أن الإبداع القصصي كان أكثر أجناس الأدب حظاً باهتمام الدارسين العرب واستقطاباً لتجاريبهم المتنوعة والمتعددة تعدد مناهج البحث الحديثة من أسلوبية إلى بنيوية إلى سيميولوجية إلى اجتماعية إلى نفسية إلى غيرها من نزعات منهجية رئيسية وأخرى فرعية مما يكاد لا يدخل في باب الحصر. كما كانت المدونة المتخذة موضوعاً للدرس متنوعة ومتعددة المظاهر سواء تعلقت بالقديم أو انتمت إلى الحديث من الإنتاج السردي. إلى هذا يلفتنا أن هذه المحاولات النقدية لم تنتظم، إجمالاً، في إطار حركات نقدية منظمة وموحدة التصور والاتجاه، إن استثنينا ما يمهد به أصحاب الدراسات المنتحية وجهة جديدة من التعريف بالأسس النظرية المستند إليها. وقد يكون مرد هذه الظاهرة إلى عدم ظهور مختصين، بالمفهوم الدقيق للكلمة، في المبحث السردي إن صرفنا النظر عن محاولات محتشمة تسعى إلى إبراز خصوصيات الرواية العربية التقليدية(5)، إضافة إلى تجارب

نقدية غير قليلة ندبت إلى مراجعة التراث وإعادة قراءته وتقويمه في ضوء معطيات البحث الحديثة أملاً في إبراز آليات عمله والأسس الفكرية المتحكمة في إنتاجه وربما طمعا في الوقوف على قيم مؤهلة لتكون أساساً لنظرية عربية في النقد[6]. لكن هذه التجارب تبقى في جملتها مستندة إلى أرضية النظريات الغربية منخرطة في دائرتها؛ وقد ترتب على ذلك أيضاً عدم وقوفنا، متى تجاوزنا ما يتخلل الدرس، أو يمهد له من معارضة للتوجهات التقليدية في التحليل، على معارك بين النظريات على غرار ما يطالعنا في الغرب، دون أن يعني ذلك غياب نقد النقد الحديث من وجهات مختلفة، من أبرزها انتقاد بعض الدارسين المنهج البنيوي المعتمد في دراسات عربية بدعوى تقصير أصحابها في تمثلهم له وعدم الإيفاء بمبادئه، مما أدى، في تقديرهم، إلى عدم إفلاح هؤلاء في إضاءة الأعمال الأدبية المتخذة مدونة لبحثهم بالتوفر عليها وتوظيفها[7]، أو لتقديرهم عدم كفاية هذا الدرس في ذاته لإبراز خصوصيات العمل المدروس، وكشف قيمه الفنية والدلالية على الوجه المطلوب[8]. وفي المحصول ترتد «المعارك» في سياق هذا الباب من نقد النقد إلى التساؤل عما إذا كان الدارس أوفى للجانب الشكلي على حساب المضامين الإيديولوجية، أو على النقيض من ذلك أولى المضامين الإيديولوجية صدارة اهتمامه فلم يتوفر على الأدوات الكفيلة بالكشف عن آليات اشتغال النص وطرق إنتاجه المعنى، أو لم يفد منها على النحو المرجو[9]. والذين وُوجهوا بهذا النوع من الانتقاد هم، بوجه خاص، أولئك المتبنون توجهاً إيديولوجيا والمواصلون بطريقة أو أخرى تيار الواقعية الاشتراكية ومنهم حسام الخطيب ومحمد كامل الخطيب ونبيل سليمان وسمر روحي الفيصل ووائل بركات[10]. ولعله من المفيد أن نشير، في هذا السياق، إلى أننا نجد أحد أبرز الأعلام المنتمين إلى جيل الواقعية السابق، ونعني محمود أمين العالم، ينخرط في النقاش، و يواجه الدارسين الجدد مثلما واجه قبلهم التقليديين ويدافع بالحماسة نفسها عن موقفه، مؤاخذاً إياهم بالإفراط في التعلق بالجوانب الشكلية وإهمال القيم المرجعية للعمل الأدبي، مما آل، فيما

يقرر، إلى إفقار العمل وبتره. يقول في كتابه «أربعون عاماً من النقد التقليدي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة» معبراً عن معارضته لما ينسب إلى توجهه من إغراق في الاحتفال بالموضوع على حساب الجوانب الفنية البنيوية ومعرضاً بالاتجاه الشكلاني: «ولهذا فإن التقييم العام الذي نقرؤه عند العديد من الكتاب والنقاد والدارسين حول غلبة الطابع السياسي والإيديولوجي والدعائي الخالص، أو الطابع الانعكاسي الآلي المرآوي المباشر الذي يسود الممارسة النقدية للمدرسة التي تمثلها صفحات هذا الكتاب بمراحلها المختلفة مما يكاد يخرج بها من إطار النقد الأدبي نفسه، هو في تقديري تقييم فيه الكثير من التعميم المخل الذي تنقصه الدقة والمتابعة والشمول، بل يفتقر أحياناً إلى الموضوعية، وقد يكون أحياناً أخرى أسير هذه المنهجية الشكلانية للأدب التي تحاول أن تجعل منه مجرد نص مفارق مستقل تماماً عن واقعه الاجتماعي والتاريخي والثقافي والإنساني عامة»[11].

وفي المحصول تبقى هذه الدراسات الجديدة، في أساسها، متميزة بطابعها التجريبي، ولا أدل على ذلك من أننا نقف عند الباحث الواحد على دراسات تنتمي إلى اتجاهات مختلفة، مما يشي بأن غاية ما يسعى إليه لا يتجاوز حدود البحث عن أقوم السبل لمقاربة النص العربي المتميز بخصائص معينة ليطول التنظير، وفي مستوى آخر، التعريف بمسالك البحث الجديدة ومداخله المستحدثة وترويجها عند الطلبة والباحثين المبتدئين؛ دلت على ذلك الكثرة النسبية للدراسات الجامعة في معظم الأحيان بين النظري والتطبيقي والمنشورة لتحقيق هذا الغرض[12]. والذي يلفت كذلك في الدرس النقدي العربي الحديث تعايش جميع التيارات في فترات متقاربة تعايشاً يصعب معه وضع حدود زمانية فاصلة بينها وإن بدت بعض الاتجاهات أظهر وأوفر حظاً باهتمام الدارسين في بعض الفترات منها باهتمامهم في فترات أخرى، وفي بعض البلاد العربية دون أخرى، فبدا التيار الاجتماعي الآخذ بأسباب البحث السوسيولوجي، على سبيل المثال، أكثر انتشاراً في الثمانينات و في المغرب، منه في الفترات السابقة، فيما ساد في الفترة نفسها التوجه الإيديولوجي

المواصل لتيّار الواقعية الاشتراكية في سورية. وعلى النقيض من ذلك بدا الاتجاه البنيوي السيميولوجي حاضراً بإلحاح على امتداد عدة عقود فيطالعنا التحليل المتوخي الاتجاه البنيوي عند بروب على سبيل المثال في بداية السبعينات مثلما يظهر في نهاية التسعينات، وإن لم تنعدم مظاهر التطور في مستوى التعريف بما شاع في الغرب من مناهج حديثة، وكذلك بالنسبة إلى المنهج الواحد فكانت الدراسات المعنيّة بالتفكيك أو إثارة قضايا القراءة أظهر في فترة متأخرة، وتحديداً في التسعينات منها في السبعينات أو حتى في الثمانينات، كما كان الاحتفال بقضايا التلفظ وطرق الحكي أكثر اتساعاً ودسامة في فترات متأخرة منها في فترات سابقة، وذلك مواكبة لما يجري في الغرب واستجابة للمعطيات المستجدة.



وقد حظي الفصل الشائع الحضور في التحليل السردي الحديث بين القص من حيث هو رواية لأحداث وخلق لشخوص تتحرك وتفعل، ولموضوعات رغبة تطلب ويستهدف بلوغها والاتصال بها عن طريق وضع خطط ومشاريع للفعل تنفذ أو يعدل عنها، والقص من حيث هو خطاب، أي طريقة في تصريف العلاقة في مستوى المدى بين الزمن المفترض أن الأحداث المرجعية استغرقته والقابل للقيس بالسنوات والشهور والأيام، وزمن الخطاب المفرد للحدث ويراعى في تعرفه مدى ما تستغرقه قراءته فيحسب بعدد الأسطر والفقرات والصفحات، وكذلك من جهة نظم ترتيبها استباقاً أو تأجيلاً، وطرق التعامل معها في مستوى الرؤية والتلفظ، والعلاقة بين الراوي المعلن أو الضمني والمؤلف، باهتمام واسع النطاق عند الدارسين العرب. ولئن زاوج كثير من الدارسين بين المستويين وعنوا بكليهما في التقديم النظري والتحليل التطبيقي[13]، فإننا نقف على دراسات اقتصرت على التعريف بأحد هذين الاتجاهين أو التعامل معه إجرائيا، ومنها بوجه خاص تلك التي عنيت بنظريات كلٌ من بروب وبريمون وقريماس، بالنسبة إلى تحليل القص من حيث هو رواية لأفعال، وبنظريات كل من جرار جينت ولينلفت ومايك بال وكون

دوريت وهيفل بالنسبة إلى من قصر اهتمامه على تحليل القص من هو خطاب. ونقدر أنّ درس السرد التقليدي المجسد في الأخبار والسير والأسمار والخرافات[14] وما جرى مجرى ذلك وانتظم في دائرته بدا في حكم الدارسين العرب أعلق بالنوع الأول من الدرس فصرفوا عنايتهم، بوجه خاص، إلى تحديد وظائف الأحداث ودوائرها ونظم العلاقات بين القائمين بها وأنواع الاختبار ونتائجها، ووجوه انتقال موضوعات الطلبة، فيما كان الاهتمام بالضرب الثاني من الدرس أظهر عند انصراف الدرس إلى السرد الحديث، وبوجه خاص عند تناول الروايات المنتحية توجهاً جديداً في الكتابة. وهكذا يبدو الاختيار محكوماً بنوع الخطاب المعني بالدرس فيكون أخص بالنوع الأول من القص ذاك النازع إلى رواية أحداث والمستهدف في المقام الأول الإمتاع أو التعليم أو الوعظ أو الافتخار بإظهار البطولات، وبالنوع الثاني، ذاك الأنزع إلى البحث عن طرائق مستحدثة في الإبداع، ووضع سنن الكتابة وقواعدها التقليدية موضع اختبار. فصرف النظر إلى مدى التوافق الزمني بين الأحداث المروية في الخطاب ونظم ترتيبها، ورصدت، في سياق ذلك، مواطن السوابق واللواحق ومدى امتدادها وأنواعها وخصائصها ووظائفها في مسار الحكي. كما عني بكيفيات توجيه الرؤية إلى الأشياء والكائنات والأحداث ومظاهر ذلك ونظمه والوظائف التي ينهض بها. وفي مستوى آخر موصول على نحو أو آخر بالسابق انصرف البحث إلى تعرف القائم بعملية التلفظ وتحديد هوية المتكلّم من الأعوان الفاعلين في العالم المتخيل والوظائف المستهدفة من خلال إسناد الخطاب لهذه الشخصية أو تلك، وفي إطار هذا المبحث عني بتمييز صوت الشخصية من صوت الراوي، فسلط النظر على مظاهر التباس أحدهما بالآخر وعلى ما ينجر عن ذلك من تعدد صوتي يرمي في غاياته القصوى إلى تغطية أحد الصوتين بالصوت الآخر، فتغدو عملية الكتابة قائمة على تقمص الأقنعة وتبادل الأدوار. كما عولج موضوع العلاقة المفترض انتظامها بين الراوي والمؤلف ونبه كثير من الدارسين إلى أن هذه العلاقة ليست كما تحددت وروج لها الفكر النقدي التقليدي على المطابقة الآلية لكنها

علاقة إشكالية تقتضي مبدئيا الفصل بينهما، ثم التفحص الدقيق لنوع ما يحتمل انعقاده بينهما من صلات ولوجوهه وخلفياته.

وبوجه عام فقد عدل بالبحث في هذا الإطار عن الاتجاه التقليدي الساعي، كما أشرنا إلى البحث عن آثار حياة الكاتب أو المجتمع أو العصر في العمل السردي وتعميماً في الأثر الأدبي، وغدا في حكم الحاصل بشأنه اتفاق أو شبه اتفاق أن الدلالة ليست أمراً يركب بسهولة، فيقتصر، في مباشرة النص، على التدقيق في معاني معجمه و معرفة مكونات تراكيبه وفهم الظروف الموضوعية الحافة بكتابته ليرفع الغطاء عنه ويكشف في كل جلائه. وهكذا خلص الدرس إلى حد غير قليل من الأحكام القيمية والانطباعية وأخذ طريق التفحص الذي لا يخلو من دقة فكثرت مداخل البحث وتعددت مستوياته وكثرت الرسوم والأشكال البيانية سعياً إلى توخي أكبر قدر ممكن من أسباب الموضوعية والانضباط العلمي والانتهاء إلى نتائج تضيء الأثر وتبرز قيمه الفنية والدلالية.

❖❖❖

ولئن كان هذا الاتجاه في تحليل الخطاب القصصي هو السائد في النقد العربي الحديث على امتداد ما يزيد على ثلاثة عقود، فإننا لا نعدم دراسات أخرى كثيرة تأثرت في درسها بالمبحث السسيولوجي كما تجلى عند لوكاتش وقلدمان ثم عند زيما وبودوان وزيمرمان وغيرهم. وبالرغم مما بين هؤلاء من اختلاف يكثر أو يقل في المنحى النظري، فإننا نقف، في تقديم الدارسين العرب لهم[15] على مبادئ عامة تحتضنهم جميعا، وتتلخص في الخروج بالبحث الإيديولوجي من المنظور التبسيطي القائم على التماثل analogi إلى منظور أكثر موضوعية وعلمية يأخذ بمبدأ التناظر homologie ويراعي تعقد الصلات بين الفئات الاجتماعية وصعوبة ضبط الحدود ووضع الفواصل بينها، فتُتناول الكتابة في إطار علاقتها الإشكالية بالقوى الفاعلة والمؤسسات الاجتماعية القائمة والمهيمنة والحركات الرافضة للأوضاع

القائمة والراغبة في احتلال مواقع أخرى في النظام الاجتماعي. وفي المحصول فإن بنية الشخصيات وطرق تعاملها فيما بينها وكيفيات استجاباتها وردودها وانفعالاتها إنما هي محكومة بالأوضاع الاجتماعية والشروط التاريخية السائدة. ويستتبع ذلك أنّ هذه الأوضاع تمثل أحد مكونات الأثر الأدبي الرئيسية التي لا يصرف النظر عنها دون بتره والإخلال بخلفياته الدلالية العميقة والقيم الإيديولوجية المعبر عنها. فالدارس، في حكم هذا الاتّجاه، منذور إلى الإيديولوجيا، وهو مدعو إلى رصد حركة المجتمع ووجوه اعتمال الصراعات فيه وترجيع أصداء ذلك وفق رؤية مخصوصة كان بذلك واعيا أو غير واع. فكما يقول عبدالفتاح عثمان في كتابه «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع: دراسة فنية تحليلية»: «الروائي لابد أن تكون له رؤية إلى الواقع، فمهما اختفى وراء شخصياته، وزعم الحياد يبقى في النهاية يمسك الخيوط كلها في يده، فيصنع المواقف ويحرك الأحداث ويبتكر الشخصيات، ويعرف النهاية سلفاً»[16]. على أن هذا التعبير لا يتسم بالنقاء والصفاء لكنه حصيلة عملية حوارية مركبة ومعقدة، والسبب مرده إلى ما يداخل النسيج الاجتماعي من حركة و تفاعل وتحول متصل. ومما جاء دالاً على ذلك قول حميد لحمداني في كتابه «النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي»: «ما يميز بيير زيما عن باكتين ليس هو إدماج الرواية ضمن الوضعية السوسيولسانية (الإيديولوجيا)، فهذه النقطة نعثر عليها في مفهوم الحوارية عند باكتين، ولكن هو تحديد معناها، ودورها داخل النسق السوسيولساني هذا أي تحديد الإيديولوجيا الذي تقوم به الرواية باعتبارها خطاباً فردياً مساهماً في الحوار الإيديولوجي، وأنه موقف محدد من الواقع. وهذا الجانب يعطي لسوسيولوجيا النص عند زيما طابعا جدليا يتميز بشكل واضح عن السوسيولوجيا النصية التي تقول بحياد الكاتب كما نجدها عند باختين أو كريستيفا»[17]. و كما تجسد رؤية الكاتب و تنعكس في مستوى العلاقات بين الأعوان الفاعلة ومظاهر انتقال موضوعات الرغبة ووجوه استجاباتها

وردودها، فهي تنعكس في أساليب التعبير والطرق الفنية المتوسل بها لتأدية العالم المتخيل وصياغته، وهكذا يتراشح الشكلي و الدلالي ويتبادلان وجوه التأثر والتأثير في عملية جدلية معقدة، يقول عبدالرزاق عيد في كتابه «في سوسيولوجيا النص الروائي: إن دراساته محاولة منهجية تطبيقية تسعى للعثور على الشكل في المضمون والمضمون في الشكل،عبر وحدتهما في تفاعلهما الجدلي، باعتبار أن النص الإبداعي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب، بل ورؤية وموقف المبدع نفسه، من أجل إعادة الاعتبار للنص ومنتجه»[18]. وبذلك يسعى الدارس إلى تسليط نظرة موضوعية على الأثر دون إسقاط لمفاهيم قبلية أو تحميل الأثر وظائف غير منوطة به وليس مندوباً إلى النهوض بها. فليست مهمة الدارس، في حكم هذا التوجه، الدعوة إلى الفعل أو التبشير بمستقبل أفضل أو التنبؤ بتغلب القوى الكادحة، لكن الغاية تكمن في رصد المرحلة التاريخية التي يسعى الأثر إلى اقتناصها وإبراز العوامل المسيرة لها والمتحكمة فيها والقوى المتصارعة العاملة على تحريكها دون انتصار لطرف من أطراف الصراع، وإن توفرت قرائن دالة على الخلفية الإيديولوجية للدارس، لإيحائها بتعاطفه مع بعض الشرائح المضطهدة والباحثة عن موقع آخر في النظام الاجتماعي نتيجة وعيها بوضعها وإدراكها أن هذا الوضع لا يتغير إلا متى برزت الإرادة وبدأ التحرك الفعال في طريق الدفاع عن مصالحها.

ومن نماذج هذا النوع من القراءة السوسيولوجية للأدب تحليل محمد برادة للخلفيات الاجتماعية العاملة على ظهور الرومنطيقية والمولدة لها إذ أرجع ذلك إلى التحولات الطارئة على الأوضاع المادية والثقافية في المشرق العربي في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن بوجه خاص معتبراً أن أهم مظاهر التحول الداعية إلى بعث هذا التيار بروز شريحة مثقفة مرتبطة من حيث انتماؤها الاجتماعي بالفئات الشعبية العريضة المضطهدة والمكتسبة في الوقت نفسه وعياً بتميزها من هذه الشرائح ثقافياً تميزاً ولد عندها، فيما يقدر، وعياً بقيمتها وبأنها مؤهلة للانتصاب مستقلة بذاتها. لكن لما لم يكن

لها من أسباب الثروة والسلطة، لقلة عددها وضيق مجال تحركها، ما يسمح لها بتحقيق ما تنشده وتصبو إليه لازمها شعور بالاغتراب وقلق موضعها الاجتماعي، فانكفأت على نفسها واستبد بها إحساس بالضيق والوحدة والألم حاولت تجاوزه بصنع عالم مليء «بالصور والتأملات المقاومة للفناء والاندثار». وبذلك ابتعدت عن الواقع واعتزلته مشيدة «واقعية لازمانية تعتمد على الوصف وتغفل البعد التاريخي وتنحو إلى تقديم معاينة محايدة لوقائع وتحولات غامرة»[19].

وتنتهي يمنى العيد في قراءتها للقيم الإيديولوجية الثاوية في أضعاف هذا التيار، استناداً إلى توجه تعتبر بمقتضاه أن ما من كتابة أدبية لا تعبر إن عن وعي أو عن غير وعي عن موقع في المجتمع وموقف منه، إلى نتائج قريبة من السابقة مقدرة أن المتبنين الرومنطيقية من العرب كانوا إفرازاً للفئات المتوسطة الصاعدة والقلقة الموضع بحكم شعورها بعدم الانتماء إلى الشريحة الإقطاعية ولا إلى الشرائح الفقيرة لاكتسابها ثقافة ميزتها منها وساعدتها على الوعي بوضعها. غير أن الدارسة ألحت، في بعض مواطن درسها، على ما كانت تحمله هذه الحركة من قيم مناهضة للقيم السائدة ومتمثلة في الدعوة إلى الحق والخير والجمال. وبالرغم من إغراق هذه القيم في المثالية فقد أدت فيما ترى إلى نقل الأدب من الجمود إلى دائرة أوسع بالانفتاح الجريء على تجربة الآخر والتزود بخبرته[20].

ومما يخلص إليه نجيب العوفي من متابعته القيّم المعبر عنها ونظم تفاعلها مع الواقع في مختلف مراحل القصة في المغرب، في كتابه «مقاربة الواقعية في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس»، حصول تطور في مسار إنتاجها، جماعه انتقالها من التعبير عن نظرة رومنسية إلى رؤية واقعية ظهرت بوادرها مع نشوء الوعي بوضعها القليل في المجتمع وتنامي شعورها بالإحباط، مبيناً، في سياق تحليله، أن براءة الرؤية وغلبة النزعة الرومنطيقية صاحبهما الانطواء على الذات والسعي إلى سبر أغوارها في نظرة تغلب عليها البراءة المميزة كذلك لرؤيتها إلى الواقع وتعاملها معه،

فيما بدت في أطوار تالية تفاقم فيها شعور الشرائح البرجوازية الوسطى بالغبن والحيف الاجتماعي أكثر توتراً وتعقيداً، وقد نتج عن ذلك تحول في التوجه الفني ، إذ جاء السرد موسوماً بمسحة التفكك والتشظي المرجعين حالة التشظي القائمة في المستويين الذاتي والاجتماعي في فترة متأخرة من العصر الحديث[21].

وهكذا فما يحرص أصحاب هذا الاتجاه على إبرازه أن القراءة المطلوبة لا تعلن أبدا براءتها، لكنها تسعى على الدوام إلى الغوص إلى ما وراء النص واستقراء ما تخفيه الدوال المتجلّية في نسيجه وعلى سطحه من رموز تتبدى متى قرّبناها من علامات أخرى و قارناها بها نصاً آخر محملاً بخلفيات إيديولوجية، فيكون النص الظاهر غطاء للنص الخفي وقناعاً له وحاملاً لرموزه.



إلى جوار الاتجاه الآخذ بأسباب التحليل الاجتماعي والمنتشر الحضور في النقد العربي الحديث، يطالعنا منهج آخر تأثر بدوره سبيل علم آخر من العلوم الإنسانية هو علم النفس، ووسم بالنقد النفساني، وإن لم يحظ على غرار المنهج السابق بإقبال الدارسين العرب، وتلق تجربته من نفوسهم ما لقيته تجربة النقد الاجتماعي من حماسة كما لم تثر مفاهيمه ووسائل البحث المجراة والمعتمدة فيه نقاشاً ولاجدلاً كبيرين. وعلى النقيض من السردية الآخذة بأسباب البنيوية اللسانية التي لم تعرف طريقها إلى النقد العربي إلا في حدود منتصف الستينات لتتصب بعد فترة وجيزة لم تتجاوز العقد مبحثاً قائم الذات في ثبات، فإن ظهور بوادر الاتجاه النفساني كانت مبكرة نقف على آثارها منذ نهاية الأربعينات، إذ تطالعنا دراسات وكتب تحمل عناوين تشي بأخذ أصحابها ببعض مبادئ هذا التيار من قبيل كتاب حامد عبدالقادر الموسوم بـ «دراسات في علم النفس الأدبي»[22]. لكن حضوره لم يتحقق بثبات، ويغد مبحثاً معترفاً به إلا في مطلع الستينات ليتسع نطاق الاهتمام به تدريجياً ويكتسب حضوراً مشهوداً بقيمته، دون أن يبلغ مطلقاً

مرتبة فاعلة تؤهله لمزاحمة التيارين البنيوي اللساني والبنيوي التكويني[23].
ولئن كان الاتجاه العام لهذا الضرب من التحليل عند العرب ينحو وجهة نظرية تقوم أساساً على تقديم بعض ما أجري من تحليل يخص السعي إلى رصد الصلات المحتمل انعقادها بين الأدب واللاشعور، فإننا لا نعدم دراسات توخت هذا المنهج في المستوى التطبيقي، ومنها بوجه خاص، دراسات جورش طرابيشي لبعض الروايات العربية الحديثة[24].

وبالرغم مما يلاحظ من اختلاف في المعطيات النظرية المضمنة في هذه الدراسات لتنوع المصادر والمدارس النفسية المعتمدة والمأخوذ عنها، فإننا نقف على أسماء أعلام تطرد إحالة الدارسين العرب عليهم، ومن أهمها: فوريد ولاكان وجوليا كريستيفا وشارل مورون وملينا كلاين وجان بيلمان نويل. وقد عني هؤلاء الأعلام، فيما يفيد به دارسونا، بإبراز علاقة الطبقات النفسية السفلية بالإبداع الأدبي مؤكدين أن هذه العلاقة من المتانة والاستحكام بحيث لا إمكان لمباشرة النص الأدبي دون مراعاتها، أي، في نهاية المطاف، دون البحث عن العوامل الذاتية العميقة التي أدت إلى حصول القطيعة في المراحل الأولى من حياة الفرد وأفضت إلى عملية التعالي المتمثلة في تعاطي الإبداع الأدبي طمعاً في تجاوزها. والقطيعة المعنية فيما يستفاد من هذا الدرس، وليدة استبداد شعور بالكبت أساساً لما يسلط على الفرد من موانع وضغوط فوقية قاهرة، وفي الآن ذاته، بالعجز عن مقاومتها والتحرر منها، فيداخله شعور ملح بالغربة والفظاعة والنفي داخل الذات، وهذا الشعور يولد بدوره نزعات عدائية وتصورات بدائية. على أن الإبداع الأدبي لا يكشف هذه النزعات الهاجسة بأعماق الذات والمستبدة بها بطريقة مباشرة وفي عرائها، لكنه يتعامل معها تعاملا مخصوصاً ناقلاً إياها من حال الحضور الظاهر إلى حال التعبير المنحرف المتخفي وراء ستار من الأحلام المموهة والعلامات الانحرافية والصور غير المباشرة والرموز الآخذة مسارات متعددة والمتصلة التحول، فلا تتكشف بعض مظاهرها إلا لتفلت وتنعطف إلى مسارات أخرى حاملة أقنعة مغايرة ومغالطة، وبذلك تبدو الدلالة «زئبقية»

تغيب من الموقع الذي نظن أنها حاضرة فيه وتحضر في الموقع الذي لا نتوقع حضورها فيه، مكتسبة على هذا النحو من التلاعب بين الحضور والغياب سمة الرسالة المسروقة بمفهوم لاكان. على أن بعض الدارسين العرب تساءلوا، في سياق تعاملهم مع هذا التيار عن مدى إمكانية تطبيق المفاهيم النفسية على الأدب، ذلك أن هذا الضرب من الإنتاج لا يحل في منزلة إنتاج الأحلام، كما يمتنع إدراجه ضمن خانة الأفعال غير المقصودة acte manqué أو أخطاء الكلام غير المتعمدة lapsu، وإن لابسته شوائب منها واصطبغ بآثار من هذه أو تلك. إن الإبداع، في حكم هؤلاء، نشاط قائم، في جزء منه على الأقل، على عمل إرادي فلا يجوز، والحالة هذه رده، في كليته، إلى عارض من أعراض العصاب أو الذهان، ولا إلى ما ينتجه بسبب منها عمل الأحلام من هواجس وكوابيس. وبناء على ذلك فالدارس مدعو، إلى مراعاة خصوصياته، ومما يقتضيه ذلك أن تسليط النظر على حياة الكاتب وعلى ما حف بها من محن وعوامل إحباط ليس إجراء يمليه، ضرورة، البحث. يقول جورج طرابيشي في كتابه «الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية» مؤكداً حرصه على التزام حدود النص والتقيد به دون سواه مما هو خارج عنه «إن نقطة وصولنا كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي. وليس التحليل النفسي الذي بين أيدينا إلا أداة منهجية، ولا ندعي أننا نقدم كشوفاً جديدة في مجال التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي. ومن ثم فإن الكاتب في ذاته لا يعنينا بكثير أو بقليل. ونحن لا ندعي إطلاقا أن في إمكاننا المماهاة بين الروائي وبطله، أو تجسير الهوة بين لاشعور كل منهما [...] إن الرواية ليست سيرة ذاتية بل إن واية السيرة الذاتية لا ينبغي أن تقرأ باعتبارها سيرة ذاتية، فالرواية عمل فني والفن في الإنسان طاقة حرية، وككل ما هو إنساني فإن العمل الأدبي قد يكون حقلا للسببيات، ولكنه ليس بحال سلسلة من حتميات»(25).

ومدار التحليل عند جورج طرابيشي في جميع أعماله النقدية تقريبا رصد العلاقة الإشكالية المتوترة بين القوى القضيبية القاهرة المجسدة في

الأب أو النظام أو الأعراف أو الإيديولوجيا أو ما جرى مجرى ذلك والقوى المضطهدة والراغبة في التحرر والانعتاق من ربقة العوامل الضاغطة القاهرة، والمحمولة رمزياً في الحضور الأنثوي، وإبراز ما يخلفه ذلك من مظاهر صراع وعدائية، وكذلك محاولات تماه identification سعياً إلى لملمة أشتات الذات وفرض الحضور والانتصاب عاملاً فاعلاً عن وعي وإرادة واقتدار.



اتجاه آخر حظي باهتمام عند عدد غير قليل من الدارسين وهو المنهج الانتروبولوجي. وعلى ما يتسم به هذا المبحث، كسائر اتجاهات النقد الحديثة، من تعدد المداخل وتنوعها، فالذي ينتظمه ويستقطب البحث فيه رصد التصورات العميقة الثاوية في اللاشعور الجمعي وتتبع مساراتها وتحولاتها والأقنعة التي تتقمصها للتخفي أو تمويه حضورها، وكسائر المناهج الحديثة كذلك فالمطلوب من الدرس يكمن في البحث عن النص الخفي في أضعاف النص الظاهر واستقراء الباطن من خلال المعلن والمصرح به. ومما يتوسل به الدارس، في تعامله مع النص القديم بوجه خاص وسعيه إلى رصد هذه التصورات الجمعية المندسة في ثناياه و الملتحفة مظاهر مختلفة، الرموز النمطية المتميزة بقدرتها على التكثيف أي على تجميع روافد تصورية مختلفة في وحدة صورية دالة، تشد النص و تكسب أجزاءه وحدة واتساقاً. ولما كانت الأساطير هي الوعاء المحتضن أكثر الصور النمطية تمثيلا للاوعي الجمعي وأكثرها رسوخاً و تمكناً من الأنشطة الرمزية، حظيت بأكبر قدر من اهتمام الدارسين وإقبالهم. وهكذا اكتسبت كائنات طبيعية كالليل والنهار والشمس والقمر والنجوم، وكائنات حيوانية كالبقر الوحشي والحمار الوحشي وكلاب الصيد والجواد والناقة حضوراً رمزياً فاعلاً في كثير من الدراسات المنتحية هذا الاتجاه ومنها دراسات علي البطل وكمال أبو ديب وعبدالفتاح محمد أحمد[26].



وفي اتجاه يواطئ بعض المناهج السابقة ومنها تحديداً السيميولوجي والانتروبولوجي والنفساني والاجتماعي ويمثل منها موطن التقاء وتقاطع، نقف في النقد العربي الحديث على ما يعرف بالنقد الموضوعاتي المعني بتناول موضوع معين وتتبع مسالكه ووجوه تشكله وأصداء حضوره وكيفيات تحوله. ومن أكثر الموضوعات حظاً باهتمام الدارسين العرب وأبرزها «الفضاء» باعتباره امتداداً للذات وتصوراتها وخيالاتها وموطنا يتحرك فيه الجسد ويعبر عن حضوره، وكذلك باعتباره قائماً على تصورات ميتولوجية في مستوى الأبعاد والأشكال كالانفتاح والانغلاق والعلو والانخفاض والقرب والبعد والاستدارة والاستطالة، وغير ذلك من المعطيات الفضائية التي يفترض أنها تغرس جذورها في التصورات الإنسانية الميتولوجية وتقوم على بنى لاشعورية جمعية مرجعة، بحكمها هذا، قيماً ومشاعر مختلفة كمشاعر الخوف أو الطموح أو الرغبة في التحرر. كما أن للفضاء من جهة أخرى دلالات اجتماعية فللقهوة وللأماكن العامة والساحات والمساجد والأحياء والبيوت والإدارة وظائف وشفرات محددة إن كثيراً وإن قليلاً، وعادة ما تكون حيزاً تلتقي فيها متصارعة أو متكاملة أو متماهية، وفي معظم الأحيان، متفاوضة القوى الاجتماعية. وكل أثر يتعامل مع هذه المعطيات أو بعضها بطريقة مخصوصة وعلى نحو يمكن تتبع بنيته واستجلاؤها، ويستتبع ذلك أنها مؤهلة لتكون مداخل للبحث صالحة للكشف والإضاءة heuristique ومتيحة النفاذ إلى العوالم العميقة والخفية للكاتب وللمجموعة التي إليها ينتمي.

والذي يلفت ندرة ما كتب في هذا المجال من الوجهة النظرية، واستقطاب التطبيق الدرس النقدي العربي. كما أن بعض الدراسات غلبت هذا الجانب وأخرى آثرت ذاك بحسب المدونة، فبدا الشعر أخص بالاتجاه الأنتروبولوجي، والرواية أنزع إلى الاتجاه الاجتماعي[27].



ولئن ركّزنا تقديمنا على درس الأدب الروائي فلأن درس الشعر لم يحظ بما حظي به هذا الدرس من تنويع، وإن لم يبق بمنأى عما شهده البحث الحديث من تطور مهم في مستوى مفاهيمه وإجراءاته على نحو ما رأينا. وهكذا طالعتنا دراسات نقدية تتناول الشعر بوجهيه القديم والحديث من وجهة اجتماعية أو نفسية أو انتروبولوجية. ويجري بشأنها في هذه الحال الأحكام الجارية بشأن المناهج التي عنينا بتقديمها. على أن التوجه الغالب في مباشرة الشعر في النقد العربي الحديث ظل وثيق الصلة بالنظرية الأدبية الحديثة المعتمدة أسس المبحث اللساني من جهة مستويات البحث ومنهجيته والوسائل الموظفة للاستقراء. ولعل أظهر تحول طرأ على فهم الشعر والتعامل معه يكمن أساساً في التخلي عن المفاهيم التقليدية القائمة على تسليط نظرة فوقية وإرسال أحكام قيمية انطباعية وفي معالجته باعتباره فناً من الكلام وضرباً من التلاعب بالوحدات الدالة حتى تغدو بمثابة الكائن الكلامي الكلي المبرجم لتوليد الدلالة وفق منطق داخلي مخصوص. وهكذا غدا هم الدارس، وإن لم يكن ذلك إلا من وجهة نظرية، معالجة النص الشعري عن طريق مساءلة دواله والسعي إلى رصد نظم تعالقها والضغوط الشكلية المتحكمة فيها والمهيئة استجلاء مسالك اشتغاله والانسراب إلى النصوص الخفية المتخللة النسيج الدال الظاهر والمندسة في أضعافه، فإذا القصيدة تغدو، احتكاماً إلى هذا النوع من الدرس، جملة من التحويلات التي ينتج بعضها بعضا ويولده عودا على بدء بمقتضى عمليتي تكثيف وتحويل، تستوعب، بموجب الوجه الأول، عدة مسارات دلالية في بعض الوحدات الرئيسية الدالة لتتشظى وتنتثر، بحكم الوجه الثاني، في مواضع متفرقة منها متشكّلة في مظاهر وصور أخرى تكسبها تنويعاً وقيماً حافة مختلفة. وبذلك يتاح أن نقرأ من خلال دال دالاً آخر يعضده صوتيا لكن يقلب معناه أو يحوله عن مجراه الأصلي، فإذا الدلالة متناوسة مترددة قائمة بين الظهور والتخفي، وبين الثبات والانتقال، وبين الحضور والغياب. ومن المحاولات المفيدة في هذا المجال بعض دراسات خالدة سعيد في كتابها «حركية

الإبداع»[28]، وكمال أبو ديب لا سيما في شرحه للمفتسلة في «جدلية الخفاء والتجلي»[29]، و بوجه خاص دراسات توفيق بكار الرائدة التي تلقيناها ثم نشر بعضها أخيراً.



إلى هذا نشطت الحركة النقدية الموصولة بالمبحث الإيبستيمولوجي والقائمة على التساؤل عن خصوصيات النص الأدبي و كيفيات قراءته ودور القارئ في إنتاج الدلالة من خلاله. ويسط التساؤل، في هذا الإطار، عما إذا كان المعنى ماثلاً في النص مندساً في نسيجه محمولاً فيه فيستنتج من خلال قرائن أم أنه وليد عملية بناء، وأن القارئ هو المسؤول عن هذه العملية فلا وجود لمعنى ثابت في النص، و ربّما لا وجود لمعنى في النص أصلاً، بل يبدو أفقاً غائباً، مشروعاً متصل الإنجاز، احتمالاً لا إمكان لبلوغه لكنه دائم الإرجاء والعدول عن مساره مكتسباً بذلك حكم رسالة ضائعة[30].



نخلص في آخر مراحل تقديمنا أهم اتجاهات النقد العربي الحديث إلى تقويم تجاربه وإحلالها منزلتها من البحث الحديث. والذي نحرص على تأكيده أن هذا النقد حقق إنجازات لا يمكن إنكارها، وأنه نقل الفكر العربي، كماً ونوعاً، من مرحلة النقد الذوقي الانطباعي القائم أساساً على جمع المعلومات وإرسال الأحكام التقويمية الجمالية الجاهزة، إلى مرحلة القراءة الآخذة بأسباب التحليل الموضوعي العلمي، وإن تفاوتت قيمة الدراسات المنتحية هذا الاتجاه. ومما قد يحفز على التفاؤل أن كثيراً من دارسينا يبدون طموحا وحماسة لمواكبة الحداثة النقدية والاطلاع على ما يستجد فيها من تحولات وتوظيفه على النحو الأفضل والأضمن للجدوى. ومع ذلك فالنتائج الحاصلة لا ترقى إلى مستوى الآمال المعقودة، ومظاهر التعثر والتقصير من الكثرة وربما التفاقم بحيث تدعونا إلى إثارة التساؤل عن مستقبل النقد عندنا، وتقديرنا أننا نفيده بقدر الإلحاح في مساءلته والنظر إلى صورتنا في

مرآة الآخر بكل صدق وشفافية وموضوعية، ألا تعد المرحلة المرآتية، وإن تعلقت بالآخر بالنسبة إلى هذه الحالة، أولى المراحل في معرفة الذات وانتصابها فاعلاً واعياً ومريداً. ولنقل إن هذه المرحلة امتدت وطالت ولا يبدو أنها آتت ثمارها على النحو المطلوب، بل قد يكون الأمر جارياً على نقيض ما نأمل. ونرجو ألا نكون مصيبين إن عبرنا عن خشيتنا، احتكاماً إلى تجربتنا مع الباحثين الجدد في بعض جامعاتنا، من ظهور علامات مؤذنة بحصول تراجع إن لم نأخذ للأمر عدته ونبادر بتلافي مظاهر التعثر التي نجملها في ما يلي:

أولاً: إنّ أبرز الظواهر المميزة للنقد العربي واللافتة للمطلّع عليه تشتته وتبعثر تجاربه بالرغم مما يحفز كثيراً من دارسينا على العمل والتوفر على الدرس الحديث بكل جدية ورغبة في المعرفة والإفادة. ومرد هذه الظاهرة إلى أننا نغترف من جميع المناهل ونطرق كل الأبواب وكل ما يتفق أن تقع عليه أيدينا ونصادفه من معرفة دون انضباط ولا مشاريع في العمل واضحة أو خطط مدروسة، فإذا كل باحث من جنانه يحتطب. ولا يخص الأمر تعايش تيارات نقدية متنوعة وربما متناقضة في آن و في فضاء واحد، فالدرس الغربي الحديث لا يخرج عن هذا الإطار، وكما يقول فرنسيس جاك إن ثراء فكر يعرف و يستدل عليه بتعدد التيارات والإبستميات القائمة فيه والمخترقة له وتنوعها. ومما ينهض شاهداً على هذا التشتت أن الندوات التي تعقد في الجامعات العربية يغلب عليها الطابع الاحتفالي الإعلامي، فلا تصرف، في معظم الأحيان، لما هو منوط بعهدتها ولما هي مدعوة إليه من تطوير البحث في اتجاه معين، واستشراف أفق جديد له، لكنها تبدو حصيلة من الدراسات المبعثرة وغير الوظيفية ولا المؤتلفة في مسار علمي غير تقديم أسماء النجوم اللامعة في الفضاء الثقافي العربي. ومن النتائج الخطيرة التي يفضي إليها هذا الأمر أنه ليس بوسعنا الادعاء بأننا أفلحنا في التعريف بأسس مدرسة واحدة من المدارس الغربية، أو تتبع اتجاه بمداخله المختلفة ومسالكه المتشعبة والأسس المعرفية البانية له والمتحكمة فيه. ووجه الخطورة

في ذلك يكمن في أننا سنظل، مادمنا على هذا الوضع، غير قادرين على التأسيس لتراكم معرفي، وهو شرط يرتهن به كلّ مشروع للتقدم.

ثانياً: تشبثنا الشديد بالأصالة والهوية وكأننا نخشى عليها من التلاشي والاندثار متوهمين أن الآخر يتربص بنا لنهبها واغتصابها منا. فمازال الآخر الغربي، عند كثير من دارسينا محل ريبة، ومازالت النظرة إليه مشوبة، وإن لم يصرح بذلك، بالاحتراز والشك في نواياه، وبإيجاز مازالت الحداثة مجرد شعار يرفع لتسكين الأوجاع واكتساب وعي زائف، بل إن بعض دارسينا المعروفين وهو عبدالسلام المسدي يكتب، في نهاية القرن العشرين، بلغة قد لا يفهمها العرب العاربة الأقحاح معبراً عن خشيته من أن تعصف العولمة بالعربية. وحتى إن جاريناه، جدلاً في ذلك، فإننا نؤثره إن لم يكن منه بد وضمن لنا الانصهار في الحداثة والإسهام في بناء الفكر الحديث بكفاءة وفعالية. إن أبرز من أنتج فكراً ذا قيمة عالية من العرب حديثاً وأكثرهم كفاءة هم الذين يكتبون بإحدى اللغات الغربية، ونذكر منهم، فيما يخص باب بحثنا، على سبيل المثال لا الحصر، مصطفى صفوان وإدوار سعيد وسامي علي ورندة صبري إن تشبث كثير من دارسينا بالتراث وغيرتهم عليه قد لا نقف لهما على نظير عند مختلف شعوب الأرض حديثاً، وقد لا يعدلهما في مقدار الإلحاح عليهما إلا إعراضنا عن معرفة الأسباب العميقة لتخلفنا وتقدم الآخر الغربي، حتى بدا هذا الحرص على عدم التفويت في هويتنا بمثابة الهوس الصبياني المشارف بعض أعراض العصاب الجماعي كما يقول جورج طرابيشي. لقد قلنا في أطروحتنا إنه مصيبة ابتلي بها الفكر العربي الحديث ولن يتاح له النهوض ما لم يتمكن من تجاوزه والتحرر منه. ولنؤكد أن المشكل لا يكمن في الالتفات إليه والتوفر عليه و لكن في طرق مقاربته إذ لا تخلو هذه الطرق من أحد الأمور الثلاثة التالية: إما أنها تعيد إنتاجه بشكل تبسيطي غير مفيد، فنقرأ للباحث في نهاية القرن العشرين كما لو كنا نقرأ لأحد النقاد العرب في القرن الثالث أو الرابع، وإن رفع صاحبه شعار الأسلوبية أو ما شاكل ذلك من شعارات الحداثة، وإما أنها تسقط في

"الهرطقة" والغموض والخلط الشنيع فلا نهتدي إلى خيط رابط، ويكون العمل قائما على ركام من المعلومات والتحاليل غير المنتظمة في رؤية متماسكة ومنتهية إلى غاية معينة. وإما أن تقوم على عملية إسقاط لمفاهيم نقدية حديثة، وكثيراً ما تطالعنا من إنتاج هذا الصنف أو ذاك كائنات نقدية مشوهة وغريبة، دون أن يعني ذلك عدم توفُّر القراءة المتزنة العقلانية، لكنها قليلة تكاد تكون شاذة لا يقاس عليها. والسبب في هذا التعثر مرده أساساً إلى عدم الاطلاع الجيد والجاد على مناهج البحث الغربية ظناً من كثير من دارسينا أن تلقف فكرة من هنا وفكرة من هناك كفيل بتوفير الإبداع الفكري.

ثالثاً: و يرتبط هذا الأمر بالفكرة الأخيرة السابقة، ومحصوله الافتقار إلى القراءة المتفحصة الدقيقة لما يستدعى من مناهج غربية حديثة وتسرع نقادنا، إجمالاً، في الإنتاج دون توفير الأسباب المؤهلة للإفادة ولإضاءة الأعمال المدروسة. وكثيراً ما يؤول ضعف التمثل إلى عدم القدرة على المساءلة وركوب المسالك الوعرة والنفاذ إلى الإشكاليات الدقيقة والشائكة فيكتفى بتوظيف بعض مبادئ الإجرائية المبسطة وفرض القوالب الجاهزة العامة المألوفة والمحفوظة لاطراد ترددها في الدراسات العربية، فيغدو الأديب عند الدارس الاجتماعي العربي، بوجه عام، معبرا عن هموم الفئات الشعبية المضطهدة والمطحونة والطامحة إلى التحرر، أو عند الدارس النفساني، وسيطاً ممسرحاً للصراع القائم بين القوى الأنثوية المقموعة والقضيبية المتسلطة وسعي الأولى إلى الانتصاب فواعل واعية بذاتها متحررة من كل وصاية مضطلعة بما يفترض أن تضطلع به من أدوار بفعالية واقتدار. وبالرغم من أن هذا الضرب من الدراسات لا يخلو من فوائد وملاحظات قيمة فهي مازالت بعيدة عما يتميز به البحث عند أقطاب التحليل الاجتماعي والنفساني من الغربيين من عمق، وعما يطرقه من مسالك شائكة ومعقدة لكنه التعقيد المفيد المنتج الدال على فكر نافذ متجاوز أبداً لذاته وللمعطيات القائمة والمسلم بها وساع على الدوام إلى الغوص أبعد فأبعد في اتجاه إثارة الإشكالات والحفر في عمق الفكر سعياً إلى استخلاص أنواع العلاقات

المحتمل انعقادها بين الإنسان والعالم المعطى له وبين الفرد ومحيطه الاجتماعي والفرد والوسائط اللغوية المتوسل بها للتعبير عن نفسه. ولا إمكان للانتهاء من البحث إلى حد لازدياد تشابكه بمقدار ازدياد التراكم المعرفي وترقي الفكر في مراتب القدرة على التدقيق في الاستقراء. ومما دل كذلك على تقصير الدرس العربي، في توجهه العام، بالقياس إلى نظيره الغربي انصراف البحث عنده إلى الوقوف على الدلالة الممتلئة التي تظل همه الأول وهاجسه الأوحد، فهو يطرق المداخل الشكلية و يقيم الرسوم والبيانات، لكن الدرس لا يستوفى عنده ما لم يعرض للفكرة الرئيسية وينته بالبحث إلى استخلاص أن الكاتب متمرد أو أنه يعبر عن رفض أو ما جرى مجرى ذلك، مما يذكر بالاتجاه التقليدي القائم على إسقاط مفاهيم قبلية، فإذا الهوة متسعة بين القراءة الشكلية والدلالية، فتبدو هذه في واد وتلك في واد آخر، وتفوته قيمة قراءة الدلالي من خلال الشكلي والشكلي من خلال الدلالي، وفي إطاره. وشذ ما فهم الدارس العربي الدلالة، وتعامل معها على أنها نتيجة عملية بناء، وأنها قائمة على إبراز نظم التعالق بين الدوال، وعلى عمليات تحويل متصلة وضروب نقل من نظام إلى نظام transposition, traduction interférence، وقراءة نصوص من خلال نصوص، فلا يكون المطلوب استنتاج ما يوسم بالمعنى في حضوره الممتلئ لكن نظم الضغوط الشكلية التي تجعل إنتاجه في حكم المحتمل، و تكسبه صفة «الصدى» effet de sens، وإن لم نعدم بعض آثار هذا التوجه في كتابات عربية، وقد ألممنا بنتف من ذلك في معرض تقديمنا.

ولابد من التنبيه، في هذا الإطار، إلى أمر نرى أنه على جانب غير قليل من الخطورة وإن كان التعرض إليه محرجاً، وهو الافتقار إلى التواضع العلمي عند عدد غير قليل من دارسينا، فعلى النقيض مما يتطلبه هذا المبدأ من اعتراف الدارس بحدود اجتهاده، أو احتمال التقصير في الفهم أو الإشارة إلى ما تثيره هذه النقطة أو تلك من قضايا في مظانها، فإن هؤلاء يقدمون معلوماتهم من موقع الواثق بالذات المحيط بالمعرفة المستوعب لجميع المسائل

المطروقة والحال أن ما يقدم بعضهم ليس في مستوى ما يظنون. بل قد يبلغ مقدار الصلف العلمي وعدم الأمانة العلمية ببعض دارسينا ممن تطبق أسماؤهم الآفاق الجامعية العربية مشرقاً ومغرباً، والمقصود عبدالسلام المسدي، أن ينشر بعض الأعمال الحاملة عناوين مغرية كالعلاقة بين الإبداع الأدبي وصاحبه والمتجلية، متى تفحصناها، قائمة في مستوى من مستوياتها على أفكار سطحية وبدهية، وفي مستوى آخر، على ضرب من الهرطقة أو الطلاسم، وهو نفسه يعترف بذلك في كتابه «فتنة الكلمات» عندما يصرح بأنه ينساق محمولا بالكلمات فلا يعرف إلى أين تحمله مومئاً إلى أنه لا يعي ما يكتب ولا يفقه دلالته[31]، وفي مستوى ثالث على أحكام اعتباطية مجرّدة من كل مضمون فكري أو معرفي، ونحصل، في خاتمة المطاف،على ذاك الكائن النقدي المشوه والغريب. ولنكتف بتقديم شاهد واحد لم نستصفه، وإنما اقتطعناه على سبيل الاتفاق «وأقل وضوحاً ما كان قائماً بين النقد والثقافة، لأن الثقافة لم تكن فيما مضى موضوعاً عينياً لمعرفة مخصوصة، لم يكن أحد تغازله فكرة الحديث عن علم الثقافة، ولكن شبكة المعرفة قد تناسجت على أنساق مختلفة، فتم اعتصار العلوم الإنسانية لاستزراع الجنين، وتخلقت «النظرية» على نار هادئة، فانبرى النقد الثقافي دابأ فزاحفاً فمكتسحاً، وحصل التصدع الثالث، فبدا للناس أكثر انجلاء لأنه كما رأوه، مهدد لموروثاتهم، ولأنه متطاول يستفز غرائزهم من حب البقاء النقدي. ومـاانفك يعسر على جيل كامل من الأدباء ومن النقاد، ولاسيما في بيئتنا العربية، أن يتبينوا من خلال النقد الثقافي صورة للعمق الإنساني العائد إلى الأدب من غير باب الإيديولوجيا، أو صورة للالتفات على تناقضات التاريخ والسياسة من خلال عدسات الأدب. والسؤال الذي يتحتم استئنافه متسع الأسيجة: فالثقافة الجديدة مشاهدة أكثر مما هي رؤيا»[32].

الهوامش

(حرصاً على الإيجاز سنقصر إحالاتنا على الدراسات المنشورة في كتب مستقلة)

1) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس «في الثقافة المصرية» بيروت، دار الفكر الجديد 1955.

ومن دراسات محمود العالم الأخرى المعبرة عن الاتجاه المعني نذكر:

- «ألوان من القصة المصرية» القاهرة، دار النديم 1956.

- «الثقافة والثورة» بيروت، دار الآداب 1970.

- «تأملات في عالم نجيب محفوظ» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970.

- «معارك فكرية» دار الهلال ط 2، 1970.

- «ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية» الجزائر، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي [د.ت].

- «ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم..»، القاهرة، دار المستقبل العربي 1985.

2) من دراسات حسن مروة التي نقف فيها على أصداء هذا الاتجاه:

- «مع القافلة» دار بيروت 1953.

- «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» بيروت، مكتبة المعارف 1972.

3) من دراسات محمد مندور المنتمية إلى هذه المرحلة والدالة على تطور في اتجاه الواقعية الاشتراكية نذكر:

- «محاضرات في الأدب ومذاهبه» القاهرة، معهد الدراسات العربية العالية 1955.

- «قضايا جديدة في أدبنا الحديث» بيروت، دار الآداب 1958.

- «في المسرح المصري المعاصر» القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر 1963.

- «معارك أدبية» القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر [د.ت].

4) من دراساته: «الثورة والأدب» القاهرة، مطبوعات روزاليوسف الكتاب الذهبي 1971.

5) هذا النوع من الدرس المدافع عن الإنتاج السردي العربي القديم والساعي إلى التعريف بمقوماته البنيوية موضوعاتياً وفنياً شائع الانتشار. نكتفي بذكر بعض الدراسات المنتظمة في إطاره:

– عبدالحميد يونس: «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي» القاهرة، دار المعرفة، ط 2، 1968.

– عبدالحميد يونس: «دفاع عن الفلكلور» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973.

– عادل أبو شنب: «كان يا ما كان، دراسة أدبية اجتماعية للحكايات وأثرها في تكوين شخصية الفرد»، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب 1972.

– نبيلة إبراهيم: «قصصنا الشعبي من الرومنسية إلى الواقعية» بيروت/ طرابلس، دار العودة ودار الكتاب العربي 1973.

– فدوى مالطي دوجلاس: «بناء النص التراثي» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1985.

– شوقي محمد المعاملي: «السيرة الذاتية في التراث» القاهرة، مكتبة النهضة المصرية 1989.

– عبدالفتاح كليطو: «الغائب، دراسة في مقامات الحريري» الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1987.

– عبدالفتاح كليطو: «الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي» الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1988.

– عبدالفتاح كليطو: «المقامات، السرد والأنساق الثقافية» (مترجم)، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1993.

– محمد القاضي: «الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية» تونس/ بيروت، منشورات كلية منوبة، دار الغرب الإسلامي 1998.

– عبدالملك مرتاض: «فن المقامات في الأدب العربي» الجزائر/ تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، ط 2، 1988.

– عبدالملك مرتاض: «ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد»، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية 1993.

– سعيد يقطين: «قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية» بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1992.

- سعيد يقطين: «الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث» بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1992.

6) من أهم ما كتب في هذا الصنف من البحث الواسع الانتشار كذلك نذكر:

- حمادي صمود: «التفكير البلاغي عند العرب، أسسه وتطوره إلى القرن السادس» منشورات الجامعة التونسية 1981.

- حمادي صمود: «في نظرية الأدب عند العرب»، جدة، النادي الأدبي الثقافي 1990.

- جابر عصفور: «قراءة التراث النقدي» مؤسسة عيبال 1991.

- جابر عصفور: «مفهوم الشعر» القاهرة، الهيئة المصرية العامة ط 5، 1995.

- مصطفي ناصف: «نظرية المعنى في النقد العربي» بيروت، دار الأندلس، ط 2، 1981.

- ألفت كمال عبدالعزيز: «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1984.

- مجموعة دارسين: «قراءة جديدة لتراثنا النقدي» (في جزءين) جدة، النادي الأدبي 1988.

7) مما نقف عليه من دراسات تنتقد، في بعض مواطنها، طريقة تعامل الدارسين العرب مع البنيوية نذكر:

- نبيل سليمان: «في نقد النقد الأدبي» بيروت، دار الطليعة 1983.

- محمد سويرتي: «النقد البنيوي والنص الروائي: نماذج من النقد العربي، المنهج البنيوي، البنية، الشخصية» الدار البيضاء، إفريقيا الشرق 1991.

- نجيب العوفي: «ظواهر نصية» الدار البيضاء، النجاح الجديدة 1992.

- شكري عبد العزيز: «من إشكالات النقد العربي الجديد: البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجيا السرد، ما بعد البنيوية» الأردن، دارالفارس للنشر والتوزيع 1997.

8) من نماذج هذا النوع من الدرس المتضمن انتقاداً للبنيوية الآخذة بأسباب اللسانيات، من بعض وجهاتها، ومن منطلقات مختلفة:

- شكري عبدالعزيز: «في نظرية الأدب» بيروت، دار عويدات 1986.

- يمنى العيد: «ممارسات في النقد الأدبي» بيروت، دار الفارابي 1975.

- يمنى العيد: «في معرفة النص» بيروت، دار الآفاق الجديدة 1983.

- شكري محمد عياد: «بين الفلسفة والنقد» القاهرة، منشورات أصدقاء الكتاب 1990.

وممن رد على منتقدي الاتجاه البنيوي:

- كمال أبو ديب: «جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر» بيروت، دار العلم للملايين 1979.

- فدوى مالطي دوجلاس: «بناء النص التراثي» القاهرة، الهيئة المصرية العامة 1985.

- سامي سويدان: «في النص الشعري العربي: مقاربات منهجية» بيروت، دار الآداب 1989.

- سيد البحراوي: «في البحث عن لؤلؤة المستحيل» بيروت، دار الفكر الجديد 1988.

9) ممن واجه المنحى الفيلولوجي بأقنعته المختلفة نضيف إلى من سبق ذكرهم:

- عبد الله راجع: «القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد» الدار البيضاء، منشورات عيون 1987.

- عبدالله إبراهيم: «معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة» المركز الثقافي العربي 1990.

- ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس» بيروت، دار الآداب 1992.

10) ممن واصل، في النصف الثاني من القرن العشرين، اتجاه الواقعية الاشتراكية بطريقة أو أخرى نذكر:

- حسام الخطيب: «أبحاث نقدية ومقارنية» دمشق، دار الفكر 1973.

- محمد كامل الخطيب: « السهم والدائرة» بيروت، دار الفارابي 1975.

- محمد كامل الخطيب: «الرواية والواقع» بيروت، دار الحداثة 1981.

- محمد مصايف: «الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام» تونس/ الجزائر، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1983.

- السيد يسين: «التحليل الاجتماعي للأدب» بيروت، دار التنوير 1982.

- نبيل سليمان: «الرواية السورية» دمشق، وزارة الثقافة 1982.

- نبيل سليمان: «وعي الذات والعالم، دراسة في الرواية العربية» اللاذقية، دار الحوار 1985.

- نبيل سليمان: «أسئلة الواقعية والالتزام» اللاذقية، دار الحوار 1985.

- نبيل سليمان: «في الإبداع والنقد» دار الحوار 1989.

11) محمود أمين العالم: «أربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة» بيروت/ القاهرة، دار المستقبل العربي 1994، ص 9.

12) من هذا الضرب من الدراسات نذكر على سبيل المثال:

- سمير المرزوقي وجميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً» الدار التونسية للنشر 1985.

- مجموعة من الدارسين: «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص» بيروت، دار الحداثة 1985.

- عبدالفتاح إبراهم: «البنية والدلالة في مجموعة حيدر حيدر القصصية: الوعول» الدار التونسية للنشر 1986.

- سيزا قاسم: «بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ» بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر 1985.

- محمد القاضي: «تحليل النص السردي» تونس، دار الجنوب 1997.

- هلال بن حسين: «الشحاذ: النص والدلالة» دار البيروني 1996.

13) من الدراسات العربية التي تقيدت بهذا الاتجاه في التحليل نحيل على «مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص» م. م.

14) من قبيل دراسة سعيد يقطين «تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير» المركز الثقافي العربي 1989، ودراسة عبدالله إبراهيم «المتخيَّل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة» المركز الثقافي العربي 1990.

15) مما يطالعنا من دراسات يعلن أصحابها أنهم ينحون وجهة اجتماعية نذكر:

- عبدالقادر شاوي: «سلطة الواقعية: مقالات تطبيقية في الرواية والقصة» دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1981.

- حميد لحمداني: «الرواية المغربية والواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية» الدار البيضاء، دار الثقافة 1985.

- نجيب العوفي: «مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس» المركز الثقافي العربي 1987.

- عبدالرزاق عيد: «في سوسيولوجيا النص الروائي» دمشق، دار الأهالي 1988.

– عبدالرزاق عيد: «عالم زكرياء ثامر القصصي» دار الفارابي 1989.

– يمنى العيد: «في القول الشعري» دار توبقال للنشر 1987.

– يمنى العيد: «الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي» بيروت، دار مؤسسة الأبحاث العربية 1986.

– يمنى العيد: «الكتابة تحول في تحول» بيروت، دار الآداب 1993.

16) عبدالفتاح عثمان: «الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع: دراسة فنية تحليلية» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993، ص 10.

17) حميد لحمداني: «النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجية الرواية إلى سوسيولوجية النقد الروائي» المركز الثقافي العربي 1990، ص 91.

18) عبدالرزاق عيد: «في سوسيولوجية النص الروائي» م. م. ص 6.

19) محمد برادة: «محمد مندور وتنظير النقد العربي» بيروت، دار الآداب1979 ص 89.

20) يمنى العيد: «الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين» بيروت، دار الفارابي 1988.

21) واحتكاما إلى التوجه نفسه في التحليل يخلص عبدالقادر شاوي في دراسته «سلطة الواقعية..» إلى أن القصة المغربية الحديثة كانت تعبيرا يعكس مرحلة التطور الفكري والثقافي الذي بلغه المجتمع في تلك الفترة، وهي مرحلة تميَّزت، فيما يرى، بمواجهة البرجوازية الوطنية للمد الفكري والحضاري الغربي الاستعماري، وبوعيها بذاتها وبالدور المنوط إليها والمدعوة إلى النهوض به.

22) يبدو أن أول دراسة عرفت بأسس هذا الاتجاه في المستوى النظري هي دراسة حامد عبدالقادر الحاملة عنوان «دراسات في علم النفس الأدبي» القاهرة، المطبعة النموذجية 1949.

23) من أهم الدراسات المنتحية وجهة نفسية نذكر:

– عز الدين إسماعيل: «التفسير النفسي للأدب» بيروت، دار العودة، دار الثقافة ط 2، 1973.

– مصطفى سويف: «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» القاهرة، دار المعارف، 1970.

– محمد خلف الله أحمد: «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده» القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية ط 2، 1970.

- مصري عبدالحميد حنورة: «الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة 1975.

- مصري عبدالحميد حنورة: «الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية، القاهرة، دار المعارف 1980.

- سامي الدروبي: «علم النفس والأدب» القاهرة دار المعارف ط 2، 1981.

- شاكر عبدالحميد: «الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة خاصة» الهيئة المصرية العامة 1992.

- شاكر عبدالحميد: «الأدب والجنون» الهيئة المصرية العامة 1993.

- خير الله عصار: «مقدمة لعلم النفس الأدبي» الجزائر ديوان المطبوعات الجامعية 1982.

24) من دراساته في هذا الإطار:

- «لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم» بيروت، دار الطليعة 1972.

- «الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية» بيروت، دار الطليعة 1973.

- «شرق وغرب، رجولة وأنوثة» بيروت، دار الطليعة 1977.

- «الأدب من الداخل» بيروت، دار الطليعة 1978.

- «رمزية المرأة في الرواية العربية» بيروت، دار الطليعة.

- «عقدة أوديب في الرواية العربية» دار الطليعة 1982.

- «الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية» بيروت، دار الآداب 1995.

25) «الروائي وبطله...» ص 9.

26) من الدراسات المجسدة لهذا الاتجاه نذكر:

- مصطفى ناصف: «قراءة ثانية لشعرنا القديم» بيروت، دار الأندلس ط 2، 1981.

- كمال أبو ديب: «الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤى» القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1986.

- عبدالفتاح محمد أحمد: «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي» بيروت، دار المناهل 1987.

- ريتا عوض: «بنية القصيدة الجاهلية..» م.م.

27) مما نقف عليه من دراسات تنحو وجهة سيميائية وانتروبولوجية في استنطاق الأبنية الفضائية نحيل على دراسة اعتدال عثمان «إضاءة النص» بيروت، دار الحداثة 1988.

أمَّا التوظيف الدلالي الاجتماعي للأبنية الفضائية فمن نماذجه:

– ياسين نصير: «إشكالية المكان في النص الأدبي» بغداد، وزارة الشؤون الثقافية العامة 1986.

– مجموعة دارسين: «جماليات المكان» الدار البيضاء، دار قرطبة 1988.

– «بنية المكان في الرواية المغربية» في «بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية» منشورات المركز الثقافي العربي 1990.

– حسن نجمي: «شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية المغربية» المركز الثقافي العربي 2000.

28) خالدة سعيد: «حركية الإبداع: دراسات في الأدب الحديث» بيروت، دار العودة 1979.

29) «جدلية الخفاء والتجلي..» م.م.

30) نكتفي بالإحالة على بعض الدراسات المتصلة بقضايا النص والقراءة:

– محمد مفتاح: «دينامية النص» المركز الثقافي العربي 1987.

– عبدالله الغذامي: «تشريح النص» بيروت، دار الطليعة 1987.

– عبدالله الغذامي: «الكتابة ضد الكتابة» دار الآداب 1991.

– أنور المرتجي: «سيميائية النص الأدبي» الدار البيضاء، افريقيا الشرق 1987.

– مصطفى ناصف: «اللغة والتفسير والتواصل» الكويت، سلسلة عالم المعرفة 1990.

– نصر حامد أبو زيد: «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» المركز الثقافي العربي ط 2، 1992.

– محمد الماكري: «الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي» المركز الثقافي العربي 1991.

31) مما جاء في معرض حديث عبد السلام المسدي عن تجربته في الكتابة وعلاقته بالكلمات في «فتنة الكلمات» دالاً على ذلك صراحة قوله (ص 11): «عجبي أنّي اقتنص أسرارك. وأنّي بأسرارك أقتنص الناس... جمالنا إذا أقرَّ لنا الناس به... فأسلموا إليه أنفسهم. وجمال اللغة من إيمانهم أن لنا عليهم سلطاناً. وأن طريقنا

إليهم هو طريق اللغة. بها ننفذ إلى خلجات نفوسهم. وبها نستولي على مراكن عقولهم. وبها نروح إليهم ونغدو... ركبت بك قولاً. فانساق لي الطيش بالألفاظ. فلم أدر ما كنت أنيه. وأمعنت فتزينت صورة لم أفهم معناها. رددت القول فاستطبته وعاودت. فانثال فيض من الدلالات. وأشمت فقبلوا. واستراحوا. ثم سلكوا في النشوة كلّ مسلك. فأغراني عبث الوليد... ومن يومها تزينت لي فتنة الكلمات». وإننا لنعجب كيف يسمح دارس يدعي أنه مبدع في كل الموضوعات التي يطرقها بما في ذلك اللسانيات والنقد والعولمة(؟) (ولم لا علوم الفلك؟)، لنفسه أن يستخف بعقول القراء وأن يعاملهم هذه المعاملة المتعالية الدالة في أحسن الأحوال على تردي بعض مثقفينا في مستنقع الحب الذاتي والرغبة في الظهور على حساب كل القيم. ولا يقل استغرابنا من انبهار القارئ العربي طالباً كان أو مثقفاً جامعياً بهذا الذي يصرح الدارس نفسه بأنه لغو وهراء ومن قبيل ما تجرّه الكلمات المفتون بها إليه.

32) عبدالسلام المسدي: «بين النص وصاحبه» تونس، دار قرطاج للنشر والتوزيع 2002 ص 8.



تحليل البنية العميقة

للنص الأدبي



رابح بو معزة

تمهيد: البنوية أو الوصفية:

منحى في الدراسات اللسانية الحديثة يقوم بدراسة اللغة ووصفها مستبعداً التعليل والعودة إلى البنية العميقة في تحليل الظاهرة اللغوية. وهذا المنهج ينظر إلى الصور اللفظية المختلفة التي تعرضها لغة من اللغات، ثم يصفها على أسس معينة، ثم تصنف العلائق الناشئة بين الكلمات وصفا موضوعيا(1).

وإذا كانت السيميائيات منهجا نقدياً معاصراً له جذوره الضاربة في أعماق التراث العربي(2) والغربي، فإن مناهج التحليل السيميائي للنصوص الأدبية في الغرب قد تعددت. وكانت هناك محاولات في النقد العربي المعاصر أفادت من هذه المناهج، وحاولت تطبيقها على أدبنا العربي المعاصر في الشعر والنثر. وسنقصر مداخلتنا هذه على الوقوف على منهجين اثنين منها.

المنهج الأول: ويمثله اللساناتي الشهير «دي سوسير» ومن شيعته الشكلانيون الروس. وهذا الاتجاه اعتمد اللسانيات ظاهرة إشارية واجتماعية مغلقة.

والمنهج الثاني: فارسه الناقد الحداثي الفرنسي «رولان بارث» القائم منهجه في التحليل السيميائي على الوقوف عند مستويات البنية السطحية للنص ممثلة في المستوى الصوتي والمعجمي والتركيبي والبنية العميقة له(3).

أولاً - المنهج الأول:

ويسجل أن التحليل فيه يمثل أحد المستويات الثلاثة(4) من التحليل.

وهو التحليل البنوي الداخلي المحايث[5]؛ حيث إنه مستوى مادي موضوعي يحلل النتاج الرمزي الأدبي من داخل البنى التي يتألف منها، باحثاً عن العناصر المكونة له، المنظمة واللافتة للنظر بتكرارها أو بتماثلها أو بتضادها[6]. لأن قراءة النص الإبداعي في ضوء اللسانيات البنوية تقود إلى اعتبار النص الأدبي نظاماً قائماً بذاته، تتحكم فيه قوانين العلائق التي تقيمها عناصره وبنياته مع بعضها بعضاً[7]. ويرجع ذلك إلى أن البنوية تنظر إلى اللغة على أنها بنية مغلقة، وأنها تنظيم يتألف من مجموعة وسائل التعبير الصوتية التي هي رموز تعبر بها اللغة عن مفاهيم معينة، يتحسسها المتكلم. فكل لغة تتألف من بنى تنفرد بها وتميزها عن سواها[8]. لأن البنويين الوصفيين يعولون على البنية السطحية، آخذين بفكرة المستويات التي استقر عليها المفهوم البنوي أو الوصفي في دراسة اللغة[9]. ويهدف تحليل هذه المستويات وتفكيك مكوناتها إلى رصد الظواهر الطاغية، وكذا إبراز العلائق الترابطية التي تشمل جوانب شتى، لعل أهمها فاعلية الحدث بين «الأنا والآخر والهو»، والحقول الدلالية الذائع انتشارها، وأقطاب الصراع الدرامي التواصلي، والإيقاع الداخلي والخارجي الصوتي منه والموسيقي، ووظائف الخطاب من نحو الثبات والتحول، والتناص والتشاكل، والثنائيات الضدية وسوى ذلك[10].

ولعل أهم ما يؤخذ على هذا النقد البنوي الوصفي المحض هو اكتفاؤه بالتحليل الأفقي للنص الإبداعي بوصفه نظاماً لغوياً مغلقاً يكتفى فيه بالبنية السطحية التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات؛ حيث إنه يقف بالنص الأدبي عند عتبة البنية اللغوية الظاهرة ممثلة في الصيغ والتراكيب الموظفة فيه دون تجاوزها إلى البنية العميقة التي تعول على الأنظمة الخارجية الأخرى من مثل المرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية والإيديولوجية التي ينتمي إليها النص، وكذا الظروف والملابسات المحيطة به، ذلك أن النص الأدبي نتاج لشخص أو أشخاص عند نقطة ما من التاريخ الإنساني، نسج في صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء

الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم[11] لفك منغلقات هذا النص. وقبل أن نعرض للمنهج الثاني نلفت الانتباه إلى أن التحليل السيميائي لما كان يبدأ من المستوى الأفقي الذي وقف عنده التحليل اللسانياتي البنوي الوصفي ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلائق الترابطية بين الدلالات المنطوية عليها بنيات النص الإبداعي كان طبيعيا أن تأتي هذه التفسيرات والتأويلات التي يقدمها مختلفة باختلاف السيميائياتي[12] أو القارئ ليكون بذلك كل سيميائياتي وكل قارئ مبدعاً ثانياً لنص أدبي ثان.

يؤيد ذلك قول «لرولان بارث» مؤداه «أن القارئ أو الناقد ليس مستهلكاً للنص فحسب، بل هو منتج له أيضاً. وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية»[13]. وليس يعني ذلك أن هذه التأويلات أو تلك التفسيرات عائمة مفتوحة لا ضابط لها غارقة في الذاتية.

وإذا كانت اللسانيات تتخذ اللغات الطبيعية موضوعا لها، فإن السيميائيات تتجاوز هذا المجال إلى دراسة مختلف العلامات داخل الحقل الاجتماعي[14] إذ إنها - أي السيميائيات - «العلم العام الذي يدرس الرموز اللغوية وغير اللغوية التي بفضلها يتم التواصل بين البشر». وهذه العلامات غير اللغوية ذات طابع وظيفي تقدم خدمة جلى لعملية التواصل. وتظهر علاقة السيميائيات باللسانيات في علاقة التفسير بتعبير «بنفينست». فانطلاقا من قدرة نظام ما على تفسير نفسه وغيره أو عجزه عن ذلك يمكن تنظيم الأنظمة السيميائية إلى مستويين: مستوى الأنظمة التي تعجز عن تفسير نفسها بنفسها وتراها في حاجة مسيسة إلى وسائط سيميائية أخرى مثل الصورة والرمز واللون. و مستوى الأنظمة القادرة على تفسير نفسها وغيرها، وهو النظام اللغوي. وفي ذلك يقول «تودوروف»: «على الأقل هناك مسألة أكيدة وهي أن أي سيميولوجيا للصوت أو اللون أو الصورة لا يمكن أن تصف الأصوات أو الألوان أو الصور، بل لابد لها أن تستعير ترجمان اللغة -

واسطة ضرورية - وبالتالي فإن وجودها متعذر إلا بواسطة سيميولوجيا اللغة»[15].

فالدوال غير اللغوية المصاحبة العلامات اللغوية والمستغنية بنفسها عنها أحياناً أخرى. تعد من قبيل الاتصال وبخاصة في العمل المسرحي من مثل التثاؤب الذي بنيته العميقة تنبيه الجليس على ضرورة تغيير موضوع التحادث، والقرع على الركبة الدال على السأم، ووضع اليد على الجبين التي يمكن أن تكون بنيتها العميقة «رأسي يؤلمني»، وتقليب الكفين الذي بنيته الباطنية «إظهار الحسرة والندم»، والابتعاد عن تجمع الأصدقاء الحامل الدلالة على الاحتجاج[16]. هذه العلامات غير اللغوية عند «أندي مارتنيه» في نظرية «التمفصل للوحدات الدالة» هي كل رمز سيميائي غير قابل للتقطيع المزدوج على خلاف الرمز اللغوي[17]. وفي الاتصال المسرحي استطاع «تاديوز كاوزان» T. Kawazan أن يصنف ثلاثة عشر نسقاً يعمل معاً في المسرح كتغيير الوجه، والإيماء، والحركة[18] والتنغيم الذي يسميه بعضهم «عنصر التحويل»؛ فالاستفهام معنى من المعاني يؤدي بالأداء وبالفعل وبالتنغيم، وهو عنصر غير لغوي. ونقف على نموذج لهذا الدال غير اللغوي في قوله تعالى: ﴿وإذا ابتلى إبراهيم ربه بكلمات فأتمهن قال إني جاعلك للناس إماماً قال ومن ذريتي قال لا ينال عهدي الظالمين﴾ (البقرة/123). إذ إن معنى الاستفهام يعتمد على النغمة الصوتية «ومن ذريتي» التي تنوب في الكتابة عن نقطة الاستفهام. ذلك أنه يدخل على الجملة التوليدية والتحويلية فينقلها، من معنى إلى معنى. ففي قول الشاعر:

والعين تبدي الذي في نفس صاحبه ... من المحبة أو بغض إذا كانا

والعين تنطق والأفواه صامتة ... حتى ترى من ضمير القلب نسيانا

نجد في هذين البيتين برهنة على أن الإشارة غير اللغوية تجمع في الدلالة بين الشيء وضده. فكما تدل على المحبة تجسد البغض والكراهية لتكون بذلك مبينة كسائر وسائل البيان، بل هي أقدر على البوح من اللفظة.

لذا تتقدم الصوت. يؤيد ذلك قول للجاحظ مفاده: «ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت ولهذا فهي تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط»[19]. ويعزز ذلك قول لهيجل فحواه: «حتى الدموع على الأحزان أعوان وحتى رموزها فهي للشجن سلوان. لأن الإنسان إذا كظم الحزن نلمس مظهراً لذلك الألم الباطن».

ويقول الإمام علي: «ما أضمر أحد شيئاً قط إلا ظهر في فلتات لسانه أو أسارير وجهه». ومن الأهمية بمكان أن نلفت الانتباه إلى أن البنية العميقة للعلامة غير اللغوية متعددة ولكنها متناهية ضمن دائرة معينة تحددها الظروف والملابسات المحيطة بها. فالابتسامة ليست ثابتة الدلالة تدل على السرور والرضا. والدمعة ليست قارة المدلول تأتي دوما للتعبير عن الحزن والأسى.



المنهج الثاني:

ثمة اتجاه سيميائي ثان يذهب إلى أن السيميائيات هي دراسة الأنظمة الدالة، و لكن من خلال الوقوف على المرجعيات المقصاة من قبل البنوية الوصفية ممثلة في الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص الإبداعي موضوع التحليل. وهذا الاتجاه يحاول جهد أيمانه تجاوز التحليل النبوي السطحي المحايث المعول على البنية السطحية وحدها، عاقداً أصحابه العزم على تناول معطيات البنية العميقة المستثمرة كل الأنظمة الدالة المنطوي عليها النتاج الإبداعي، مقتفياً أثر كل العلامات السيميائية الموظفة فيه لاستكناه المعاني المسكوت عنها. سواء أكانت هذه العلامات لغوية أم غير لغوية.

وقد حبذ هذا الاتجاه كثير من النقاد و الدارسين. من بينهم رولان بارت R.Barthe وبيير جيرو P. Guirand وغريماس GREIMAS وكورتيس Courtes ومحمد عزام و رشيد بن مالك وعبدالكبير الخطيبي[20]. وقد ركز هؤلاء في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنوي ووجهتها

الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات. وأساس ذلك أن النص الإبداعي ليس نتاجاً، وإنما هو إشارة إلى شيء يقع وراءه لتصبح مهمة الناقد اسكناه هذه الإشارة، واستكشاف حدودها وتأويلها وبخاصة الحد الخفي ممثلاً في بنيتها العميقة[21] بغية استكناه المعنى العميق وهذا المنحى ينطلق من دراسة الرموز المنظمة في عملية التواصل المقصود، كما ينطلق من مؤشرات عديدة لاواعية وغير مقصود يمكن أن تشي بدلالات عميقة يتجلى فيها المعنى العميق للنص. لأن العمل الأدبي ينحرف باللغة الاصطلاحية التواصلية إلى ألوان من التعبير ومضامين لا تدرك إلا بمشاركة عميقة من قبل المتلقي الذي ينبغي لتجربته الذاتية أن تتقاطع مع تجربة المبدع نفسه[22]. واستكناه المعنى العميق يكون بفك منغلقات الدوال اللفظية والدوال غير اللفظية؛ ذلك أن الدوال غير اللغوية بنيتها العميقة متعددة. فالابتسامة بنيتها العميقة تختلف من سياق إلى سياق آخر وكذلك البكاء. ويمكن عد كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي نموذجاً حياً في التراث العربي ولاسيما في جانبه غير اللفظي الموظف العلامات غير اللغوية التي تبين بنياتها العميقة أنها منوطة بالحب، من مثل النظرات وتحركات الحبيب الباحثة عن قرب الحبيب، وميلانه حيث يميل، والإنصات له واستغراب كل ما يأتي به وكأنه محال، والتباطؤ في المشي لدى مفارقته المكان الذي حل به وسوى ذلك من علامات غير لغوية بليغة تميز السلوك العربي في الحب[23] لأن السميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها أو بالقدرة الخطابية. وتبعاً لهذه الخصيصة توصف السيميائيات بأنها نصية[24]. فالناقد أو المتلقي ينطلق في تحليله المعطى الفني من فعل النتاج السيميائياتي فيه حين تفاعله مع بنياته اللافتة. فيعيد تأليفه لفهمه واستجلاء معناه انطلاقاً من بعض العناصر المكونة له، أو بعض المؤثرات التي فعلت في مبدعه نفسه[25] سواء أكانت هذه العناصر لغوية أم غير لغوية، ذلك أن كثيراً ما تكشف لنا استراتيجيات التلقي ومواطن التأثير فيه مميزات عمل فني ما. فكم من عمل فني لو لم يتهيأ له من يكشف الغطاء عن وجوه

جديدة من التفاعل معه - من خلال الاتكاء على بنياته الباطنية التي تجعل التعامل معه على مستوى مادته الداخلية وعلى مستوى ظروف حياته - لو لم تتضافر له كل هذه المعطيات لأسئ إلى فهمه ولأوذي مبدعه. فالأبيات التي يقول فيها الشاعر:

وأوقفت ركبت الزمان طويلاً	أسائله عن ثمود و عاد
وعن قصة المجد من عهد نوح	وهل إرم هي ذات العماد
فأقسم هذا الزمان يميناً	وقال الجرائز دون عناد

ترى، كيف يكون الفهم السليم لها لو لم نعرف أن قائلها هو مفدي زكريا، وأنه ما قالها تحاملاً على القرآن؟

ألا تكون شطحة الشاعرهذه هاوية به في النار سبعين خريفاً؟.

والاتكاء على البنية العميقة لا يعني التشجيع على الانطباعية بقدر ما يعني الإلحاح على عدم إغفالها والعمل على تصنيفها ورصدها وتفسيرها، وذلك بربطها بالبنى اللافتة في نسيج النص الإبداعي، والعمل على إضفاء الصفة الموضوعية عليها[26] بفضل حدس الناقد و كفايته اللغوية[27] Competence التي تقوده إلى تحليل البنيات العميقة لهذا النص وفهمها وتفسيرها، لأن للبنيات الظاهرة المنجزة فعلا بنى عميقة يتحتم وصفها لفهم البنى السطحية[28] وهو ما يجعل الناقد يسعى إلى إعادة بناء المعطيات وفك رموزها وشفراتها، مقترحاً نماذج وتعليلات وأشكالاً اجتماعية تتمثل في تعيين الاختلافات القائمة بين العناصر، وتحديد الحيز الذي يستند إليه الاختلاف، وما يتم انتقاؤه من قيمة العناصر الخلافية، وصولا إلى استكناه دلالاتها المنشودة[29]. ولما كان المعنى الدلالي يؤطره جانبان: المقام[30] سياق الحال[31]، و المقال وهو (السياق اللغوي)[32] فإنه «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل، لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً حتى يقسم أقدار الكلام

على أقدار المقامات و أقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[33] ويدخل في دائرة العلامة السيميائية كل من القرينة والرمز والسمة وهي كلها تحيل إلى علاقة بين طرفين (مرسل ومرسل إليه) في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات[34].

وأمام هذه المعطيات يتم التوافق بين أشكال التلقي من حيث المحمولات الإشارية وتعدد القراءات وفق استكناه المعاني المصاحبة تلك الإشارات.

ونلفت الانتباه إلى أن تلك المعاني لا تستمد من المعاجم بقدر ما يستنطق من السابق واللاحق والمشاكل والمتناقض، والمتناص وغيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص المنشود. ومنه فإننا حين تحليل النص تحليلاً سيميائياً ينبغي لنا أن لا نفصل بين ما هو لسانياتي أو اجتماعي؛ إذ هو كل متضافر شبيه بعدسة مقعرة مفتوحة على كل المراجعات والقراءات على نحو يصبح فيه هذا النص الإبداعي مثل هوائيات الاستقبال، ترد عليها برامج شتى المحطات يتوجب على المتلقي أو الناقد القيام بغربلتها وتحليل رسائلها وصولاً إلى تفسير محمولاتها وفك شفراتها بعد استنطاق النص الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة[35]، بتسخير كل وسائل التلقي من إدراك وفهم وتأويل ليكون هذا الاتجاه متقاطعاً، بل متكاملاً مع النصانية من حيث استثماره وسائل التحليل المختلفة[36]، والدراسات اللسانية الحديثة على الرغم من تعدد مناهجها و اتجاهاتها، فإنها جميعاً تهدف إلى دراسة النص للوقوف على محتوياته وأبعاده ومراميه[37]. والاعتراف بلزومية الأدب لا يعنى انغلاقه والإقرار بأحادية قراءته. وأساس ذلك أن الأثر الجيد يتيح إمكانية اختراقه من جميع الاتجاهات، لأنه مفتوح على مختلف الرياح[38]. والقراءة لا يمكنها أن تقودنا إلى الإمساك بحقيقة كلية لكونها مساراً ضمن مسارات مختلفة تظل مشرعة[39] واللافت للانتباه أن مرجعية الاتجاه السيميائي الذي يعول على البنية العميقة حين تحليله النصوص الإبداعية لانهائية، فهي لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، سياسية، نفسية... إلخ. ذلك أنه لئن كان

يستمد مفاهيمه النقدية من مرجعية ومدارس اللسانيات البنوية، فإنه يتجاوزها من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي لهذا النص الذي يعد نصاً تداولياً بغية إيجاد تأويلات لها. سندنا في ذلك قول «جوليا كريستيفا» الذي جاء فيه: «إن النص ليس نظاماً لغوياً، أو كما يرغب التشكيليون الروس، وإنما هو عدسة مقعرة[40] لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة»[41] وأساس ذلك أن النص نوعان: نص ظاهر ممثلاً في البنية التي هي موضوع البنوية، ونص توالدي، وهو النص المحلل عبر محورين: محور أفقي تدرس فيه البنية السطحية للنص، ويدرس في محوره العمودي البنية العميقة له التي تسمح بكشف بعده التاريخي بما يحمله من قيم ومعتقدات وذوق و مشاعر وأخلاق.

ونخلص إلى أن المنهج السيميائي يتعامل مع النصوص التي تكون لغتها مبدعة خالقة مجازية تجتاز وتعبر، وتهاجر وترحل بين الدلالات المختلفة. حيث من خلالها يستطيع الأدباء إبداع عوالم خاصة بهم. ويترتب على ذلك أن قراءة هذه النصوص بمنظور سيميائي هي قراءة متعددة ومتفتحة أبداً على القراءة؛ إذ إن كل قراءة هي أرضية لقراءة أخرى. ولا وجود لنص إبداعي بنياته مغلقة دوالها على أقدار مدلولاتها.

الهوامش

1) السعران محمد: عالم اللغة، مقدمة القارئ العربي، دار النهضة ، بيروت، ص207.

2) من الجدير بالإلماع أن استثمار السيميائيات في تفسير بنيات النص الشعري أو السردي ليست بجديدة. فقد تنبه العرب القدامى إلى أهمية الإشارة والنصبة والرمز في أنظمة التواصل. حيث إنهم عدوها ذات وظيفة أساسية في استكناه النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها. إذ يقول الجاحظ: «والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغني عن الخط». الجاحظ: البيان والتبيين، 1967، 87/1.

3) فواز حجو: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، حوار مع محمد عزام، مجلة البيان، الكويت، العدد 385، يونيو 2002، ص 72.

4) والمستوى الثاني هو ذلك الذي ينطلق من دراسة علاقة المنتج بإنتاجه. والمستوى الثالث ينطلق من فعل النتاج الإبداعي في متلقيه المتفاعل معه.

5) JEAN Molino, pour une semiologie comme theorie des formes symboliques materiali, 15,1985, p 5.

من أجل رموزية تؤسس النظرية العامة للأنساق الرمزية، ص 5.

6) GREMAS ET COURTES, semiotique dictionnaire raisonné de la theoie de langages ED, HACHETTE, 1972, P18.

7) فواز حجو: المرجع نفسه، ص 72.

8) ميشال زكرياء: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، 1985 ص 56، 57.

9) ينظر خليل حلمي: العربية وعلم اللغة البنوي، ص 227.

10) ينظر جان كلود جيرو: السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، ت، رشيد بالمالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، عدد 4، 1996، ص 213.

11) ينظر روبرت شيراز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد العالمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1994، ص 41.

12) السيمياثياتي نسبة إلى السيميائيات. فلا يقال عن الناقد المهتم بهذا المنهج سيميائي.

13) محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 61.

14) ينظر محمد إقبال عروي: السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 24، العدد 3، مارس 1996، ص 192.

15) George Molino, Introduction de la Semiologie, ED, PARIS, P11.

16) Todorov et DUCROT, dictionnaire enyclopedque du language, ed du seil 1972, P21.

17) ينظر د. رنيف كرم: السيمياء والتجريب المسرحي، عالم الفكر، العدد 3، مارس 1996، ص 240.

18) أنديه مارتنيه: مبادىء اللسانيات، ص 120.

19) ينظر د. رنيف كرم: المرجع نفسه، ص 239.

20) الجاحظ: البيان والتبيين، 80/1.

21) ينظر د. حلام الجيلالي: المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، الموقف الأدبي، السنة 31، العدد 365، 2001، ص37، 38.

22) ينظر محمد عزام: المرجع نفسه، ص 42.

23) GEORGE M OLINO, la literature et ses technocraties, casterman, PARIS 1977, P177.

ينظر ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، دار الحياة ، بيروت، 1992

24) Group d,enterverces Analyse des texte ,P8

25) المرجع نفسه، ص 8.

26) ينظر أنطوان طعمة: السيميولوجيا والأدب، عالم الفكر، العدد 3، 1996، ص 209.

27) ينظر عبدالحميد مصطفى السيد: بنية الجملة العربية في ضوء المنهجين الوصفي والتحويلي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد 75، السنة 19، 2001، ص 51.

28) ينظر ميشال زكرياء: الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية، 1982، ص 22، 27.

29) ينظر جان كلود جيرو: المرجع نفسه، ص 213.

30) ينظر عبدالحميد مصطفى السيد، المرجع نفسه، ص 75.

31) ويشمل السياق العاطفي والسياق الثقافي.

32) تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 372.

33) الجاحظ: البيان والتبيين، 138/1.

34) ينظر رولان بارث: مبادئ علم الأدلة، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، 1990 ص 66.

35) ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، مركز التعاون العربي، بيروت، 1980، ص 110، 111.

36) ينظر سعيد حسين بحيري: عالم لغة النص، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، 1997، ص 33.

37) ينظر تمام حسان: مناهج البحث في اللغة، ص 286.

38) ينظر هشام العلوي: النقد الموضوعاتي، مجلة البيان، الكويت، العدد 383، يونيو 2002، ص 31.

39) لحمداني حميد: سحر الموضوع، منشورات الدراسات سال، ص 23.

40) شبه النص الإبداعي بالعدسة المقعرة لأن العدسة المقعرة فيزيائياً تعمل على تثبيت الأشعة وتوسيع الرؤية على عكس العدسة المحدبة أو اللامسة التي تعمل على تجميع الأشعة في بؤرة واحدة.

41) ينظر فؤاد منصور حوار مع جوليا كريستسفا، مجلة الفكر العربي بيروت، العدد 18، 1982، ص 122.



الاستعارة عند جماعة مو البلجيكية



عبدالعزيز لحويدق

تمهيد:

تعد الدلالة مبحثاً صعب المنال، لأن تفسيرها يقتضي تجاوز ما هو بنيوي والانفتاح على معطيات خارج النص، تفرض التسلح بمجموعة من العلوم، من بينها علم النفس، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والانتروبولوجيا...، ومع ذلك، فإن علم الدلالة البنيوي، على يد كريماص A. J Creimas حاول دراسة الدلالة دراسة بنيوية، مقتفياً في ذلك بالفونولوجيا وإسهاماتها في مجال اللسانيات في دراسة مستوى التعبير.

والدلائليات البنيوية، باعتبارها نظرية في الدلالة، تهدف إلى تحديد شروط فهم المعنى وإنتاجه، تحديداً يكون على شكل بناء مفهومي. وبما أنها كذلك، فإنها تعد لغة واصفة لموضوع موصوف هو الدلالة. وقد ميز «كريماص» في هذا السياق بين الدلالة بصفتها تجلياً، والدلالة بصفتها محايثة[2]، ويرى أن الاقتصار على دراسة مستوى التجلي أو ما يسمى عند أصحاب النحو التوليدي بالبنية السطحية[3]، والذي هو موضع الاجتماع بين التعبير والمضمون، لا يكفي للتحليل، بل لابد من دراسة محايثة عميقة، تقوم على الصلة بين مستوى اللغة، ودراسة الوحدات الصغرى الخاصة بكل منهما.

وبما أن علم الأصوات، قد اهتم، من قبل بدراسة مستوى التعبير، فإن دلائليات كريماص قد تكلفت بدراسة مستوى المضمون بالمنهج نفسه، الذي تمت به دراسة مستوى التعبير. وبناء على ذلك، يفترض كريماص، - بنوع من التجاوز - أن تمفصل المكون الدلالي إلى وحدات دلالية دنيا (أي السيمات les Sèmes)، موافقة للسمات التمييزية لمستوى التعبير «أي الصيتات Les Phèmes»[4]. لكن «كريماص» يقدم في هذا الصدد، احتراساً أساسياً، وهو عدم الاعتقاد بتشاكل صعيدي التعبير والمضمون لأنهما «يتمفصلان بكيفيتين

مختلفتين»[5] إذ ما يوافق مفردة واحدة هو تأليف من الصويتات (phémes)، وليس صويتاً واحداً.

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي السمة التمييزية الدلالية؟

1. السمة التمييزية الدلالية:

إنها أصغر وحدة دلالية دنيا يتمفصل إليها مستوى المضمون، ولا تكتسب هذه الصفة إلا إذا كانت على علاقة بعنصر دلالي آخر تختلف عنه، ومن ثم فهي ليست عنصراً ذرياً مستقلاً، وإنما هي عنصر يستمد وجوده من اختلافه من سمات أخرى تتعارض معه. وهي بذلك، ذات طابع علائقي، وتدرك في إطار بنية، ولو ثنائية الأطراف[6]. ولتوضيح ذلك نقول: إن المفردتين: «إنسان» و«حيوان» لهما سمة مشتركة هي/ حي/، وسمة مختلفة هي/ عاقل/ بالنسبة للإنسان، و/ غير عاقل/ بالنسبة إلى الحيوان. وهذا ما يبرزه الجدول الآتي:

الجنس	عاقل	حي
الإنسان	+	+
الحيوان	-	+

وتنقسم السمات إلى سمات نووية Noyau Sémique، وسمات سياقية Sèmes Contextuels، فما المقصود بهما؟

1.1 السمات النووية والسمات السياقية:

1.1.1 السمات النووية:

إنها تلك السمات التي «تميز المفردة في خصوصيتها»،[7] أو بعبارة

أخرى إنها الحد السيمي الثابت، غير المتغير[8] الذي يظل حاضراً في الاستعمالات المختلفة للمفردة الواحدة، إنها، إذاً، السمات الثابتة.

2.1.1 السمات السياقية:

هي تلك السمات التي «تتجلى في وحدات تركيبية أوسع تحتمل اقتران مفردتين على الأقل»[9] والتي «تشترك المفردة في امتلاكها مع عناصر الملفوظ الدلالي الأخرى»[10]. وبهذا المعنى، فهي سمات متغيرة مرتبطة بالسياق، لأنها «تحدد (ويستدل عليها) بالسياق»[11].

ولتوضيح المفهومين السابقين، نقول: إن المفردة «رأس»[12] لها سمتان نوويتان هما: /الفوقية/ و/الطرفية/ تشترك معها فيهما العبارات الآتية:

- رأس شجرة؛
- رأس كوكب؛
- رأس خيط؛

بينما السمة/ أمامية/ غير حاضرة في «رأس شجرة»، ولكنها حاضرة في العبارتين الأخريتين، ومن ثم، فهي سمة سياقية غير ثابتة ومرتبطة بالتحققات النصية للمفردة داخل سياقات خاصة.

2.1 السيميمات: Les Sémèmes

تشكل السمات النووية والسمات السياقية ما يسمى بالسيميمات، أي أن التأليف بين السمات النووية والسمات السياقية «يحدث، على صعيد الخطاب، تلك الآثار المعنوية التي نسميها السيميمات Sémèmes»[13].

ويمكن تلخيص ذلك على الشكل الآتي:

سيميمات = سمات نووية + سمات سياقية

وقد ميز «كريماص» بين المفردة Lexème والسيميمات، إذ قال: المفردة نموذج تقديري سابق لكل تجل في الخطاب[14] أما السيميم، فإنه «يمثل»

مفهوماً». بالمعنى المنطقي، للفظة متعددة الدلالة، ويتعلق بسطح الخطاب، بالآثار المعنوية المرتبطة بسياق ملموس»[15]، أو هو على حد تعبير جوزيف كورتيس: «إن المفردة من السيميم بمنزلة المادة القاموسية من الكلمة في السياق»[16].

إلا أن هذا لا يعني أن السيميم توافق مفردة دائماً، إذ «يمكن أن يكون لسميم واحد أنواع مختلفة من الطول على مستوى التعبير: فقد يكون له طول مفردة («مشمشة») أو طول شبه مفردة («سمك - موسى») أو طول مركب («خبز السلت»). بل طول مقطوعة تعريفية بأكملها»[17].

ومما لا شك فيه، أن جماعة مو البلجيكية، تنطلق في تحليلها للمحسنات الدلالية Figures de signification من هذا التصور البنيوي للدلالة، الذي يؤمن بقابلية الخطاب للتحليل إلى وحدات صغرى لا تقبل التجزيء، سواء على مستوى الدال، وهي السمات المميزة Traits distinctifs، أم على مستوى المدلول وهي السمات les Sèmes[18]. وعليه، فإن محسنات الدلالة، التي تنتمي الاستعارة إليها ترتبط بمجال التحولات الدلالية Métasèmèmes التي تقع على مستوى المضمون، وهي «محسن Figure يستبدل سيميما Sémème بسيميم آخر يعدل من تجمع سمات درجة الصفر»[19].

ويفترض هذا النوع من المحسنات أن الكلمة هي حاصل سمات نووية غير خاضعة لترتيب داخلي، ولا تقبل التكرار[20]، وأن الشيء Objet هو مجموع العناصر المنتظمة، وأن تحليله إلى عناصر على المستوى المرجعي له ما يقابله لسانياً على المستوى المفهوم[21]. وسنرى انعكاس نتائج هذين التقطيعين على تصور الاستعارة عند جماعة مو.

والواقع أن جماعة مو قدمت ثلاثة تعاريف للتحولات الدلالية Métasèmèmes، هي:

1 - «إنها المحسن الذي يستبدل سيميماً بسميم آخر»[22].

2 - «التحولات الدلالية تستبدل مضمون كلمة بمضمون كلمة أخرى»[23].

3 - «إنها تعديل مضمون كلمة ما»[24].

إن هذه التعاريف الثلاثة، يصحح بعضها البعض، فبعدما كانت التحولات الدلالية تدل على استبدال معنى كلمة بمعنى كلمة أخرى بصفة كلية، أصبحت تدل فقط على مجرد إجراء تعديل جزئي على مضمون الكلمة، بشكل يجعلها تحافظ على جزء من معناها الحقيقي. وهذا التصور الأخير هو الذي سيقوم عليه تعريف الاستعارة عند جماعة مو، وذلك حتى تتميز الاستعارة عن أشكال التعدد الدلالي Polysémie الذي يقوم على نسيان المعاني الأصلية بصفة مطلقة، ويصبح مجرد ذاكرة لغوية لا يدركها إلا اللغوي الخبير.

2. تعريف جماعة مو للاستعارة وتحديد آليات اشتغالها:

ليست الاستعارة - في نظر جماعة مو - *استبدالاً للمعنى بمعنى آخر؛ وإنما هي تعديل modification للمضمون الدلالي للكلمة. ويحصل هذا التعديل بواسطة تضافر عمليتين قاعديتين هما: زيادة السمات وحذفها. وبعبارة أكثر تحديداً: إن الاستعارة هي نتاج مجازين مرسلين*[25].

ولكي نفهم جيداً طريقتهم في تحليل إوالية الاستعارة، نقول مع ميشال لوغرين أثناء تفسيره لمفهوم الاستعارة عند جماعة مو: «إذا ما تحولت شجرة «القضبان» استعارياً إلى «فتاة شابة» نكون حصلنا على استعارة بواسطة مجاز الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى شيء طري، ومن ثم بواسطة مجاز الكلية متميز يضع الشيء «الطري» مكان «فتاة شابة»[26].

ويرى ميشال لوغرين أن جماعة مو بصنيعها هذا، قد حلت محل التناقض الثنائي القائم تقليدياً بين مجموعة المجاز المرسل - مجاز الكلية - والاستعارة تناقضاً ذا عناصر ثلاثة وهو نظام يوهم بأن الفارق الموجود بين

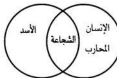
الاستعارة ومجاز الكلية هو أخف من الفارق الموجود بين مجاز الكلية والمجاز المرسل[27].

وهكذا، فإن الاستعارة لا تفرغ الكلمة المستعارة من معناها الحقيقي، وتنزع عنها سماتها الضرورية، وإنما تقوم بإجراء بعض التعديلات على المضمون الدلالي المتكون من السمات، لتحقيق أغراض جمالية أو إقناعية. وهذا التصور، يرفض توظيف مفهوم النقل في تفسير الاشتغال الدلالي للاستعارة، إذ لا معنى أن نستعير كلمة مفروغة من دلالتها الأصلية، لأن ذلك يسقط في شرك الكلام غير المفيد، وتحصيل حاصل.

ولتوضيح تعريف جماعة مو للاستعارة سنعتمد على المثال المشهور الآتي:

رأيت أسداً في ساحة الحرب

يشعر القارئ إزاء هذه العبارة بمنافرة دلالية تتحدى العرف اللغوي، وتدفع القارئ إلى البحث عن المعنى والانسجام الدلالي بواسطة حذف السمات غير المشتركة، وإبراز السمات المشتركة أو ما يسمى بوجه الشبه الافتراضي أو العقلي، وذلك عبر سلوك خطاطات ذهنية تختلف من قارئ إلى اخر، حسب قدرته التجريدية وسرعة بديهته في إدراك نقاط الاشتراك بين الطرفين، حتى يحصل الاتحاد والتطابق بينهما في سمة خاصة أو أجزاء متشابهة. وهكذا، وحتى يصبح للجملة الاستعارية السابقة الذكر معنى لابد من حذف السمة (+ حيوان مفترس) والتركيز على سمة (+ الشجاعة) الجامعة بين «الأسد» و«الإنسان المحارب»، حسب المرجعية الثقافية للقارئ المؤول. وهذا ما تبرزه الخطاطة الآتية:



إذا كان هذا الجزء المشترك بين الطرفين، ضرورياً، من أجل رفع المنافرة الدلالية، وتأسيس تطابق بين عنصرين متباينين من حيث الجنس، فإن الجزء غير المشترك لا يقل عنه أهمية في خلق أصالة الصورة وجدتها، وتفعيل استراتيجية نفي الانزياح عبر الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني. *فالاستعارة، إذاً، تعتمد على تطابق حقيقي، يتمثل في السمة المشتركة بين المستعار منه والمستعار له، من أجل بناء تطابق مطلق بينهما*. وهذا ما توضحه الخطاطة الآتية[28]:



وبناء على ذلك يمكن وصف العملية الاستعارية فيما يأتي[29]:

كلمة انطلاق ← نقطة اشتراك ← كلمة الوصول

وجدير بالذكر، أن نقطة الاشتراك، التي تشكل دعامة رئيسة في تحقيق التطابق بين الطرفين افتراضية أو عقلية، ولا تحضر في الخطاب أبداً، حسب «جماعة مو». وتكون إما فهماً قسماً محدداً أو تقاطعاً سيمياً حسب وجهة النظر المتبناة[30].

وتقطيع الاستعارة، على هذا النحو، يدل على أنها نتاج مجازين مرسلين، حيث نقطة الاشتراك تعد مجازاً مرسلاً لكلمة الانطلاق، وكلمة الوصول تعد مجازاً مرسلاً لنقطة الاشتراك[31].

ويفسر «لوغرين» هذه العملية بقوله: «تظهر الاستعارة بالنسبة [لجماعة مو] ، كأنها حصيلة مجازين مرسلين. واتخاذ نموذج سيسمح لنا بأن نفهم جيداً طريقتهم في تحليل هذه الإواليات. فإذا ما تحولت «شجرة القضبان» استعارياً إلى «فتاة شابة» نكون حصلنا على استعارة، بواسطة مجاز

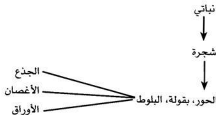
الكلية الشامل الذي يقوم بتحويل «شجرة القضبان» إلى *شيء طري*، ومن ثم بواسطة مجاز كلية متميز يضع الشيء «*الطري*» مكان «فتاة شابة»[32].

لكن هل يمكن تشكيل استعارة انطلاقاً من توليف حر بين مجازين مرسلين بغض النظر عن نوعهما؟ أي أكان مجازين مرسلين مخصصين particularisante أم مجازين مرسلين معممين généralisantes. إن الجواب بالنفي، لأن المجاز المرسل يغير مستوى الأطراف، ولذلك نضطر إلى توليف مجاز مرسل معمم ومجاز مرسل مخصص، إذا أردنا أن تتمتع كلمة الانطلاق وكلمة الوصول بدرجة العمومية نفسها، كما هي القاعدة بالنسبة إلى الاستعارة. ومن ثم، لم يتبق إلا إمكانيتان اثنتان هما (مجاز مرسل معمم + مجاز مرسل مخصص) و(مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم).

وبناء على ذلك، تكون الاستعارة عند جماعة مو هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة متكاملة وعكسية، ويحددان نقطة التقاء بينهما، تكون مجازاً مرسلاً بالنسبة للطرفين معاً.

ولفهم هذه العملية أكثر، لابد من تصور مسارين اثنين يعتمد عليهما الذهن البشري في تفكيك الأشياء والموضوعات، مسارك يفكك الموضوع حسب علاقة الأصل بالفرع، ومسار آخر حسب علاقة الجنس بالنوع. فالشجرة مثلاً قابلة للتفكيك إلى مكوناتها الجزئية الآتية: الجذور، الجذوع، الغصون، الأوراق...[33]. وذلك، دون أن يشكل أي جزء لوحده، من الناحية المنقطية، مفهوم الشجرة، لأن العلاقة هي علاقة فروع بأصل. كما أن الشجرة هي نوع ينضوي ضمن جنس الأشجار المتكون من أنواع أخرى من الأشجار، كالحور والبلوط، والصفصاف، والصنوبر، ومن ثم تكون العلاقة عندئذ علاقة نوع بجنس.

وقد أوضح أمبرتو إيكو Umberto Eco هذين النمطين من التفكيك على الشكل الآتي:



وهكذا نكون أمام نمطين من التفكيك: تفكيك مفهومي décomposition conceptuelle تقوم فيه الاستعارة على السمات المشتركة بين الطرفين. وتفكيك مرجعي décomposition référentielle، تقوم فيه الاستعارة على الأجزاء المشتركة بين الطرفين. ومن ثم، فإن التركيبتين الممكنتين هما[34]:

(مجاز مرسل مُعَمِمٌ + مجاز مرسل مُخَصِص) Σ و(مجاز مرسل مُخَصِصٌ + مجاز مرسل معمم) π، وبذلك نحصل على أربعة مجازات قاعدية هي:

1 – مجاز مرسل مُعَمِمٌ مفهومي، حيث يقوم على حذف السمات.

2 – مجاز مرسل مُخَصِصٌ مرجعي، يقوم على حذف أجزاء الشيء.

3 – مجاز مرسل مُخَصِصٌ مفهومي، يقوم على زيادة السمات.

4 – مجاز مرسل مُعَمِمٌ مرجعي يقوم على زيادة الأجزاء.

وهذا ما يوضحه الجدول الآتي[35]:

العمليات	التفكيك المرجعي π	التفكيك المفهومي Σ
الزيادة	مجاز مرسل معمم مرجعي	مجاز مرسل مخصص مفهومي
الحذف	مجاز مرسل مخصص مرجعي	مجاز مرسل معمم مفهومي

فالاستعارة، بهذا المعنى، مجاز مركب من مجازين مرسلين متكاملين، ويعملان بطريقة عكسية ويحددان نقطة التقاء بين درجة معطاة ودرجة مبنية[36].

وقد قدمت جماعة مو، الإمكانات المختلفة لبناء الاستعارة من خلال الجدول الآتي[37]:

الخطاطة العامة هي	كلمة الانطلاق	نقطة الاشتراك	كلمة الوصول
أ- (مجاز معمم + مجاز مرسل مخصص) Σ استعارة ممكنة	شجرة البتولة	لينة	فتاة
ب- (مجاز مخصص + مجاز مرسل معمم) π استعارة غير ممكنة	يد	إنسان	رأس
ج- (مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم) Σ استعارة غير ممكنة	غصن	شجرة البتولة	لينة
ج- (مجاز مرسل مخصص + مجاز مرسل معمم) π استعارة ممكنة	مركب	أشرعة	أرملة

يبدو من خلال قراءة الأمثلة في الجدول ، أن الاستعارة في المثال (ب) غير ممكنة.

لأن الطرفين غير مفككين، إنهما حاضران في نقطة الاشتراك فقط. دون أن يشكل هذا الحضور نقطة التقاء حقيقية ومقنعة. أما في المثال (ج)

تتعايش سمتان في حالة نموذجية هي: شجرة البتولة، إلا أن هذا الحضور في الشيء نفسه ليس التقاءً واشتراكاً، إذ إن الالتقاء الحقيقي يفترض وجود سمة متشابهة في مفردتين مختلفتين كما هو الحال في المثال (أ) أو جزء متشابه بين كيانين مختلفين كما هو الحال في المثال (د)[38].

وعلاوة على ذلك كله، فقد مكن التفكيك المفهومي، والتفكيك المرجعي، جماعة مو من التمييز بين نوعين من الاستعارة هما[39]:

1 - الاستعارة المفهومية: Métaphore Conceptuelle وهي دلالية محضة تقوم على حذف السمات وزيادتها.

2 - والاستعارة المرجعية Métaphore référentielle، وهي مادية محضة، تقوم على حذف الأجزاء وزيادتها.

كما أشارت جماعة مو إلى نوع آخر من الاستعارات، أطلقت عليه اسم الاستعارة المصححة[40] Métaphore corrigé، حيث يقوم الكاتب أو الشاعر بخلق تشاكل دلالي منسجم عبر تصحيح استعارته بواسطة مجاز مرسل يعتمد على الجزء غير المشترك بين الطرفين أو على استعارة أخرى، لأن الادعاء بتطابق واتحاد مجموعتين من السمات تنتميان إلى مجالين متباينين، انطلاقاً من وجه الشبه الذي يجمعهما، يعد تبريراً غير كاف بالنسبة للمتلقي، ولذلك يضطر المبدع إلى تصحيح استعارته كما هو الحال في قول باسكال Pascale: «ما الإنسان إلا قصبة الأكثر ضعفاً في الطبيعة، لكنها قصبة مفكرة»، إذ نجد أن عبارة «إلا» تقيد الاستعارة، وتجعلنا ننظر إليها بصفتها مجازاً مرسلاً اعتماداً على وجه الشبه «الضعف» إلا أن الجملة الاستدراكية «لكنها» تأتي لتقدم لنا «التفكير» بوصفه مجازاً مرسلاً معمماً بالنسبة إلى «الإنسان» ليضطلع بوظيفة التصحيح. وكما لو أن الأمر يحتاج إلى إقامة الحجة والدليل. وهذا ما يبينه الرسم الآتي:



خلاصات ونتائج:

لقد استفادت جماعة مو في مقاربتها للاستعارة من التحليل البنيوي للدلالة، وقدمت تعريفاً جديداً للاستعارة لم نعهده من قبل، هو أن الاستعارة هي حاصل مجازين مرسلين يشتغلان بطريقة عكسية وتكاملية. ومن ثم لم تعد الاستعارة تشبيهاً مختصراً أو ضمنياً، بل لم تعد نقلاً بالمفهوم الكامل لمعنى النقل، لأنها تقوم بتعديل مضمون الكلمة فقط، وليس بتغييره تغييراً شاملاً.

ومع ذلك، فإن تحليل جماعة مو البلجيكية للاستعارة، لا يتجاوز الطرح الاستبدالي للاستعارة ذي الأصول الأرسطية، ويقتصر على تقديم وصف جديد لعملية الاستبدال التي تتم في مستويات لا تظهر على سطح الخطاب discours، والمتمثلة في السمات التي هي بالنسبة للمدلول، كنسبة السمات المميزة إلى الدال.

وبعبارة أكثر تحديداً، إن الاستبدال في الاستعارة، حسب جماعة مو، لا يقع بين المضمون الدلالي للكلمات وإنما بين بعض سماتها les sèmes.

ومع ذلك، فإن جماعة مو لم تسلم من النقد، وذلك نتيجة قصور التحليل البنيوي للدلالة على الإحاطة بجميع السمات الدلالية دون الاستعانة الموسوعية والثقافية. وبناء على ذلك، لاحظ نيكلاس ريفيت Nicolas Ruvvet أن جماعة مو تمزج بين السمة الدلالية وغيرها. يقول:

«لقد قيل في بلاغة عامة Rhétorique générale بأن شجرة البتولا استعارة ممكنة للعادة، إذ إن هاتين اللفظتين تتضمنان سمة مشتركةBoulea هي التثني Flexible، هذا مع أن العادة تتحدد، من وجهة نظر دلالية محضة، بالسمات الآتية، «كائن إنساني»، «جنس مؤنث»، «غير متزوج»، ويمكن أن يضاف «شباب». أما عن شجرة البتولا، فليس واضحاً ما إذا كان لهذا «الحد» تمثيل دلالي ما. ليس واضحاً، بالنسبة لي، مثلاً، ما إذا كانت الجملة «أن البتولا شجرة» قابلة للتحليل. إن كون البتولا شجرة المناطق الباردة والمعتدلة

ذات قشرة بيضاء، «فضية الأغصان»،... لهو شيء يخضع ببساطة لمحض خبرتنا بالمحيط encyclopédie . إنني أزعم أن التثني flexible لا يمثل بتاتاً في التمثيل الدلالي للغادة ولا البتولا»[41].

وهكذا يبدو أن الوصف البنيوي للاستعارة لم يكتف بذاته، وأبان عن افتقاره في تفسير الاستعارة إلى معارف موسوعية لها علاقة بالثقافة ورؤية المؤول للمحيط والأشياء، ومقاصد المرسل والمتلقي، وهو ما أفسح المجال للمقاربة التداولية للاستعارة على يد جون سورل John R. Searle ضمن كتابه «المعنى والعبارة»[42] وج. كليبر G. Kleiber في مقال له بعنوان «تداولية الاستعارة»[43].

كما أنه من المفارقة أن تدعي جماعة مو أنها تقوم بإنجاز بلاغة عامة في حين أنها اختزلت البلاغة في المحسنات Les Figures التي تعد جزءاً فقط من البلاغة الأرسطية التي تشمل البحث والنظم.

وعلاوة على ذلك كله، فإن ادعاء «جماعة مو» إنجاز بلاغة عامة فيه كثير من المبالغة، ذلك أنها اختزلت الإمبراطورية الشاسعة للبلاغة الإغريقية في الأسلوب، وبخاصة في المحسنات Les Figures، وفتتتها، من وجهة التحليل البنيوي، إلى وحدات ذرية صغرى لا تظهر على سطح الخطاب. وهي بهذا أعادت إنتاج البلاغة القديمة في حلة جديدة تتميز بدرجة عالية من التقنية القائمة على المعطيات اللسانية والأسلوبية.

الهوامش

1) جماعة مو البلجيكية تمثل حركة مركز الدراسات الشعرية، بجامعة لييج، ومن أعضائها: جاك ديبوا، وفرانسيس إدلين، وجان ماري كلينكينبر، وفيليب مانكيت، وفرانسوا بير، وهادلين ترينون.

2) Jaques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire et hadelin Trinon A. J. A. J. Greimas, sémantique structurale, paris, coll, formes sémiotiques, ed Puf, 1966, p. 24.

3) A. J. Greimas/ J. courtés, sémantique, dictionnaire raisonné de la théorie du langue-linguistique - Greimas, du sens, coll Poétique, seuil, 1970, p. 40.

4) Greimas, du sens, coll. Poétique, seuil, 1970, p. 40.

5) Greimas, du sens, op. Cit., p 47.

6) Greimas/ courtésa, op. Cit., p 332.

7) Ibid. 334.

8) Greimas, Sémantique..., op. Cit, p. 44.

9) Greimas, Sémantique..., p. 103.

10) Greimas/ Courtés, op. cit, p. 334.

11) Courtés, Introduction à la sèmiotique narrative, coll. Langue Linguistique - communication Hachette université, paris, 1967, p. 49.

12) Greimas, Sémantique..., op, Cit., pp. 43-48.

13) Ibid., 45.

14) Ibid, op., cit., p 51.

15) Courtés, Op. Cit., p. 52.

16) Ibid, Op., Cit., p 52.

17) Ibid, p. 52.

18) Groupe u, Rhétorique Générale, paris, éd du seuil, coll., points 1982, p 30-31.

19) Ibid, p. 34.

20) Ibid, p. 34.

21) Ibid, p. 34.

22) Ibid, p. 34 et 92.

23) Ibid, p. 93.

24) Ibid, p. 94.

25) Groupe u, Rhétorique Générale, p 106.

26) ميشال لوغرين: الاستعارة والمجاز المرسل، ص 35.

27) نفسه: 35.

28) Rhétorique Générale, p. 107.

29) Rhétorique Générale, p. 108.

30) Ibid, p.108.

31) Ibid, p.108.

32) لوغرين، مرجع مذكور، ص 34، 35.

33) Rhétorique Générale, p. 100.

34) Ibid, p.108.

35) Groupe u, Miroirs Rhétorique, In Poétique, n° 29. Seuil février 1977, p. 5.

36) Ibid, p.5.

37) Rhétorique Générale, p. 109.

38) Ibid, p.109.

39) Rhétorique Générale, p. 109.

40) Ibid, p.109, 110.

41) Nicolas Ruwet "synechdoque et métonymis" in poétique n°23 seuil 1975, p. 372-373.

42) John R. Searle, sens et expression, ed. Minuit, Paris, 1979.

43) G. Kleiber "la pragmatique de la métaphore" in recherche pragma-sémantique, éd., Klincksiedk.

البطل التراجيدي



لطيفة عليوي

إن تطور الفكر الدرامي رهين بتطور الثقافات المختلفة، وبتطور النظرة العامة للحياة وبالتيارات الفكرية التي اتخذت أشكالها المختلفة نتيجة لتطور المجتمع وقيمه الإنسانية والدينية والاجتماعية والأخلاقية، وبسبب تطور قيمة الإنسان نفسه كفرد بالنسبة للمجتمع الذي يعيش فيه. كل ذلك ترك بصماته على الدراما منذ نشأتها حتى يومنا هذا. وعندما تحددت قدرة الإنسان في ضوء النظريات والاكتشافات العلمية، بدأ الإنسان يعرف حدوده وأصبحت بطولته تختلف عن البطولة الأسطورية القديمة، ولم يعد من الممكن تقديم أبطال فوق مستوى الحياة العادية، لأنه كما يقول جان ماري دومیناك (Jean-Marie Dominak) «لا يمكن أن يقدم المسرح الحديث، أبطالاً كباراً لأننا لن نصدقهم أبداً»[1].

لقد أنزلت الدراما الحديثة الأبطال من عالم القياصرة إلى عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين، فاقتربت الدراما من هذه الشخصيات لتغوص في أعماق الإنسان، فبعدت كل البعد عن الرموز ولامست الحياة الواقعية. وبذلك أصبحت مرآة عاكسة لما حولها من مشكلات وشخصيات. وتمّ عرضهم بطريقة تخلو من أية بطولة خارقة بل إنهم يبحثون عن هذه البطولة الإنسانية التي في طاقة البشر، البطولة التي تتحقق في تمتعهم بحريتهم وفرديتهم.

أخذت الدراما الحديثة تعالج مشكلة الإنسان العادي باعتباره القوة المكونة للمجتمع الذي يعيش فيه. ويمكن أن نفسّر هذا الاختلاف باختلاف الروح العامة التي كانت سائدة في المجتمع اليوناني عن المجتمع المعاصر. فالإنسان اليوناني كان يقيم تبعاً لوضعه الاجتماعي وحسب طبقته، فشكّل رمزاً لكونه شخصية عظيمة ونبيلة وأنّ لرفعتها مغزى، إلا أن هذه النظرة تراجعت عند الإنسان الحديث لتحل محلها اعتبارات أخرى علمية وعملية،

كما تراجعت أنواع الصراعات التي كانت بين الواجب والرغبة والأخلاق والقانون كي يفسح المجال لصراع من نوع جديد، صراع الإنسان ضد قوانين الطب والتاريخ والاقتصاد والوراثة، صراع لا يحوز فيه البطل الدرامي على الإعجاب بسبب قوته ونبله، بل بسبب عظمته في الهزيمة.

وتكمن الأسباب العميقة للعداء للبطولة في تعفن التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية ذاتها وفي عدم الثقة بالإنسان، وليس في غياب المثل العليا وحدها بل وفي غياب الأفكار أيضا[2].

1 - البطل العدمي:

لقد حركت الحرب العالمية الثانية كوامن فلسفية للاحتجاج على النظام الاجتماعي. ولا غرابة فقد كانت هزة عنيفة انهارت بسببها سائر الحقائق الموهومة، ولم تشمخ سوى حقيقة واحدة وهي الموت مما أدى إلى ازدهار الفلسفات المتشائمة وإلى ميل الشباب الأوروبي إلى العدمية، كما دفعت الحرب الثانية كتاب مسرح العبث إلى إعادة النظر في كل الأنظمة والعلاقات العائلية. وغدت هذه الأركان الاجتماعية قيداً يحد من الحرية الفردية للإنسان في نظرهم، مما أدى إلى تشديدهم على عزلة الإنسان داخل العالم ومواجهته للموت الذي يتربص به كل لحظة وحيداً من غير مدد ولا سند.

لقد عبّر «ألبير كامو» من خلال أسطورة «سيزيف» عن ورطة الإنسان الحديث، وأن تفسير العالم بمعايير عقلية منطقية يمكن أن يبعث الألفة. أما في عالم انتفت منه كل المعايير فإن الإنسان يحس فيه بغربته وانسلاخه، هذا الإحساس بالقلق نحو الوجود هو موضوع مسرحيات «صمويل بيكيت» (Samuel Beckett) و«يوجين يونسكو» (Eugène Ionesco) و«أرتور أداموف» (Artur Adamov) وغيرهم من كتاب مسرح العبث.

ينزع أبطال مسرح العبث إلى الشعور باللامعنى الكامل للوجود الإنساني، فلا غرابة إذاً أن يتحدث «يونسكو» عن مسرحية «المغنية الصلعاء» (la cantatrice chauve) على أنها ضد المسرح: L'anti-théâtre. ويمكن أن يقال نفس الشيء عن كل مسرح العبث في فرنسا، لأنه مسرح يزدري عمداً الوضوح والنزعة الإنسانية، ويبرز خاصية العدم في كل نواحي الوجود.

لقد تولد المسرح الحديث عن الأحداث السياسية التي عرفت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكذا عن تأزم الأوضاع في عالمنا الراهن، وكل الطفرات التي حققها علم النفس في محاولة استكشاف الإنسان، ومعالجة قضاياه والوقوف على مغالق عقله الباطني، بالإضافة إلى الاتجاهات التي سادت أفق الإبداع الدرامي. وبإمكاننا القول إن المسرح التقليدي بأنواعه قد تناول في البداية قضية الإنسان في الكون وفي علاقته مع أسرار الحياة وظواهر القوى التي تسيره في الأرض، ثم في علاقته مع المجتمع وما يتحرك في ثناياه من أنماط بشرية وما تقوم به من صراعات.

أما اليوم فقد انكب المسرح على تقديم الإنسان في علاقته مع نفسه وما تنطوي عليه هذه النفس من مطامح وتطلعات وانتكاسات حيث تسلح الكتاب الدراميون بإيديولوجيات وتيارات فلسفية جديدة، وأعادوا النظر في قضية الإنسان ثم تناولوها بأشكال أخرى تأخذ الرفض كشعار، أي أنها ترفض المنطق واللغة الخالصة. وتحرص على الغوص في أعماق النفس لتحديد المواقف المتسترة ونقل مكنوناتها وما يحرك أليافها من ظواهر متسلطة كالعزلة والحرية والموت، ومن هنا أصبح الشكل يطابق الغموض كما أصبح المطلق محسوساً رمزياً ومرئياً[3].

لم يعد مسرح العبث يهتم بمشكلات سلوكية أو أخلاقية، ولم يعد يهدف إلى عرض مصائر الشخصيات «وإنما أصبح يكتفي بإعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود»[4].

لقد هاجم مسرح العبث يقينيات القيم والسياسة، وهدف إلى هز جمهوره وإيقاظه من ما هو عليه من رضا واسترخاء ومقابلته وجهاً لوجه بوقائع الوضع الإنساني. فقد كشفت الحرب العالمية الثانية عن انحطاط القيم والأخلاق والدين، حيث تلاشى منطق الأشياء ليحل محله منطق العبث، بل الحديث نفسه وهو جامع الصلات بين الناس، قد تراكم في لغو غائب فاقد للدلالة وضائع الأثر وعديم الجدوى[5]. فاصطدم الإنسان باللامعنى واللامعقول، حيث استسلم سواء قبل أم رفض[6]. لذلك جعل مسرح العبث الإنسان في مواجهة الوضعية الإنسانية كما هي حقيقة لتحريره من الأوهام التي تؤدي به حتماً إلى أن يكون دوماً غير متكيف وخائب الظن[7].

إن السلبية والعزلة والفراغ هي الأركان الأساسية للعدمية الميتافيزيقية، ولهذا فبطل هذا المسرح ليس فقط بطلاً ممزقاً بشكل دائم، ولكنه بطل يتصارع مع أقنعته. «بهذه الطريقة غير المباشرة انتعشت أهمية المأساوي التي اعتقدنا إبعادها على مسرح غير عظيم، حيث لا تتحمل الشخصية قدراً آخر باستثناء قدر الزمن، وليست مسؤولة عن أخطاء أخرى إلا لكونها ولدت، وعقابها لا يتم باختطافها من طرف الموت، بل بعدم قدرتها على العيش»[8].

2 - مسؤولية البطل في المسرح الحديث:

2-1 - حرية البطل في تقرير المصير:

لقد ظهرت الوجودية في القرن العشرين، كصرخة للإنسان في وجه العبودية والطغيان وكفاحه من أجل التحرر والخلاص، إنها تمرد على القضاء والقدر وانصهار للإنسان من مصيره، كما أنها دعوة لكل فرد أن يكون مستقلاً بذاته.

إن انتهاء عهد الأباطرة والقياصرة يفسح أبواب الحرية على

مصراعيها لتصبح قيمة إنسانية في المسرح الحديث، إذ كانت «لجان بول سارتر» (Jean Paul Sartre) قضية وجودية. فحسب «سارتر» ليست الحرية صفة أو خاصية مضافة إلى طبيعته، بل إنها خاصية الوجود، وهذا ما قاله «أورست» بطل مسرحية «الذباب» لسارتر في حواره مع «جوبتير»:

«جوبتير: ألست ملكك أيتها الدودة؟ من خلقك إذاً؟

أورست: أنت، ولكن كان ينبغي أن لا تخلقني حراً.

جوبتير: لقد وهبتك الحرية لتخدمني.

أورست: ربما، ولكنها انقلبت عليك ولا نستطيع، بعد شيئاً، لا أنت ولا أنا.

جوبتير: وأخيراً! هذا هو العذر.

أورست: لست أعتذر.

جوبتير: حقاً؟ هل تدرك أنها تشبه الاعتذار كل الشبه تلك الحرية التي تدعي أنك عبد لها؟

أورست: لستُ السيد ولا العبد، يا جوبتير، إنني حريتي! فأنت لم تكد تخلقني حتى أصبحت لا أخصّك»[9].

إن «أورست» يعلم أن ما يحدد جوهر الإنسان ويحقق ذاته، إنما هي الحرية ولا شيء غيرها.

وبهذا يعطي «سارتر» لبطله سلطة التحكم في مصيره ويسلمه زمام تحديد مساره معلناً بذلك نهاية تدخل القوة وسيطرتها، وتحقيق حرية شاملة يختار على ضوئها الإنسان مصيره، ويكون بذلك مسؤولاً عن أفعاله لأنه هو من اختارها. بهذا المعنى يكون المسرح الحديث قد فصل في مسألة القدر ونفى عن الرموز قوتها وتدخلها، وأصبح الفرد مسؤولاً عن اختياره.

فالوجودية فلسفة إنسانية ترد للإنسان القدرة على تقرير مصيره بمحض إرادته «فهو رب أفعاله التي يأتيها باختياره، ومن ثمّ كانت قدرته على

التحرر من القيم المريضة وتطلعه إلى مثل أعلى ينشده»[10]. والدراما هي عرض لممارسة الإنسان لإرادته في صراعه مع نفسه أو مع آخرين أو مع بيئته أو مع القوى المحيطة به، لذلك يعترف «سارتر» أنه من خلال حرية الإنسان اللامعقولة يتحقق رفضه، وهو عندما يقول (لا) يتحول إلى كائن بطولي ينبثق العدم من داخله، فالوجود في رأي «سارتر» ينبثق من العدم، وما العذاب والسأم اللذان يعاني منهما أبطاله إلا مطالبة بنوع جديد من الكائنات البشرية القادرة على الإرادة والاختيار[11].

2-2 التأويل الميتافيزيقي لمسؤولية البطل:

لقد انتهى الشعور القديم بالقدر والإيمان بقوة خارقة للطبيعة ولم يعد يلائم الفكر الحديث، وحل العلم وتفسير الحقائق محل الخرافات والإيمان بمؤثر مباشر فوق الطبيعة البشرية، وقد لعب مفهوم المسؤولية دوراً هاماً في التأويلات الميتافيزيقية للتراجيديا، فحسب الفلسفات أخذت علاقة التراجيديا بمسؤولية معاني مختلفة. فبالنسبة لأرسطو، يبدو أن الخطأ المقصود يتعلق على الأقل بخطأ مادي وأخلاقي أيضاً، والعكس بالنسبة لشوبنهاور (Schopenhauer) الذي يرى أن الأمر يتعلق بمسؤولية وجودية، فالبطل التراجيدي يكفر عن جرم الوجودية نفسه[12]، ونجده يشكو «كالدورن» (Calderon) على جرأته حيث قال: «الجرم الكبير لدى الإنسان، هو ولادته»[13]، وهذا ما عبر عنه «بول ريكور» (Paul Ricoeur) أيضاً بقوله «يسقط البطل في الخطأ، كما يسقط في الوجود، إنه يولد مذنباً»[14].

وعولجت المسألة أيضاً بكثير من الدقة من طرف هيجل (hegel) الذي أوضح أن الخطأ المأساوي يرتبط بصراعات قيم حيث توجد التراجيديا بتعارض جهتين مبدئياً هما على صواب على السواء، ولكنهما في الوقت نفسه مذنبان باعتبار أحدهما يحارب الآخر، والألم المأساوي الحقيقي يولد من كون البطل لا يمكنه الانسحاب من فعلهما المشروع في ذاته، ومذنب معاً بسبب الصراعات التي يثيرها.

ويقول «جان بوتيرو» (Jean Bettéro) إن الإنسان منذ أن عرفناه وهو مجبول مثقل بالأحزان، وذلك قطعاً بسبب خطئه وليس بإرادة خالقه، أو نتيجة الظروف التي أفرزته. ويرتكز هذا الخطأ أولاً في عدم الخضوع والغرور، والمغالاة في الإرادة لتجاوز وضعيته الطبيعية الموجودة في أصول كل ثورة ضد الوضع القائم، هذا الخطأ سبب كل الآلام يعود إلى أصول جنسنا نفسه.

إن التوضيح قد يبدو قاسياً، وغير محتمل عند معرفتنا أن الإنسان هو المسؤول الوحيد عن آلامه الشخصية، إنه لا يكف عن الغوص في المصائب واليأس، كما لو ألصق بطبيعته إرث قديم من النقائص وميل إلى الخطأ يغريه دائماً دون أن يستطيع إيجاد علاج في نفسه لهذه الطريقة من الضعف المجبول عليها. لقد خلق الإنسان سوياً، ولكن البشر هم من فتشوا عن كل أنواع الفساد[15].

إن الوضعية المأساوية للإنسان لا تزيل المسؤولية عنه، فأحياناً يبدو مذعناً للقدر، لأن عليه أن يتحمل قدره من المسؤولية، ولكن كثيراً من المجهودات المحمودة مكروهة، وتبوء بالفشل وحده الإله يعلم لماذا؟![16].

ويمكن إرجاع الخاصية الميتافيزيقية الأولى للسقطة التراجيدية التي يتخبط فيها كل أبطال المسرح منذ الإغريق وحتى العصر الحاضر إلى مفهوم التضارب والتناقض، حيث توجد ثلاث مراحل تؤدي إلى هذا المفهوم، كل واحدة أعمق من الأخرى، وهي:

❖ *المرحلة الأولى*: وفيها يتم الكشف عن خاصية العقبة المنيعة للفشل الذي فرض على الإنسان ليكتشف أنه غير قادر على إيجاد حل لقهر الحواجز المنتصبة أمامه، ويتعلق الأمر بإعادة النظر في معتقداته خاصة الإيمان بالانتصار.

❖ *المرحلة الثانية*: وهي مرحلة وعي الإنسان بخاصية تعذر إصلاح هذا الفشل، وأنه فشل غير قابل للتعويض.

❖ *المرحلة الثالثة*: وتأتي كنتيجة للمرحلتين السابقتين، ففشل الإنسان أمام الفشل كمفهوم يعني فشلاً عالمياً وشاملاً، وقد وسم الإنسان بهذا الإحساس بشكل دائم وثابت[17].

إن الوضع المأساوي يعد منبع كل القوى وكل التعالي، ولن يكون القدر مأساوياً إلا حينما يكون هذا التعالي في فعل الناس الذين هم كائنات حرة. فمأساوية «أوديب» مثلاً تكمن في كونه كائن حر، ولم يكن يعلم نتائج أفعاله، بمعنى آخر، ليس هناك بعد مأساوي إلا في عالم الكائنات الحرة أو تظن نفسها حرة.

لقد عبر البطل المأساوي بشكل عنيف عن إحساسه بذنب لم يرتكبه، لذلك غالباً ما يرجعه إلى الاستبداد كلما أراد التخلص منه. حيث يحاول البطل فرض حريته من خلال الصراع الذي يتجاوزه وبالتالي يفرض وجوده. يقول «ميكال دو أو نامونو» (Miguel de Unamuno): «بما أننا لا نعيش إلا في التناقضات وبالتناقضات، فإن الحياة تراجيديا، والتراجيديا صراع دائم دون انتصار أو أمل في النصر، إنها تناقض»[18]. كما أنها لا تهتم بالعدالة الإنسانية، بل تعرض تكفيراً عن الذنب الأصلي[19] وهو ذنب الوجود. لذلك يجب أن نتهم ... عن سبب الحياة لا عن سبب الموت[20].

إن المنطلقات الفكرية لبطل مسرح العبث وخاصة مسرح يونسكو يمكن تلخيصها «في العدمية الميتافيزيقية التي تدرس ظاهرة الإنسان دراسة ذاتية بعيدة عن كل موضوعية، فهي تتجاوز الحواجز المادية للوجود البشري بانتزاعها هذه الحواجز وعرض هذا الوجود عرضاً سلبياً عارياً، أي وضع الإنسان أمام مصيره بصفته كائناً فريداً»[21].

يعد مسرح «بيكيت» مسرحاً مأساوياً لأن الوضعية الاجتماعية بأكملها هي ما يشكل أساس اللعب عنده وليس إنسان مجتمع ما. إن مسرح «بيكيت» يتجه نحو التراجيديا وخاصة في مسرحية «في انتظار غودو» و«الأيام السعيدة»، حيث يترجم اضطراب اللغة قلق الكائن ويعيد السؤال نفسه

للظهور: لماذا هذا العذاب دون مذنب؟ لماذا هذا الاتهام دون جريمة؟ بطل «بيكيت» لا يستطيع أن يتعرف على نفسه ولا يستطيع تحمل ذلك، فيقترح مسؤولاً قد يكون هو «Godot» المنتظر.

والإحساس المأساوي بالحياة هو إحساس بغياب البطل، لذلك تظهر صورة «غودو» بمعنى الخلاص كخاصية لصورة الرمز أو البطل الأسطوري في قيمته الإصلاحية[22]. ويأتي الشعور بمأساوية بطلي مسرحية «في انتظار «غودو» لبيكيت «من خلال حوارهما التالي:

«*فلادمير*: لماذا؟ إذا ندمنا؟

استراغون: لماذا؟

فلادمير: حسناً ... لسنا في حاجة للدخول في التفاصيل.

استراغون: بكوننا قد ولدنا»[23].

إن الإحساس بالإثم في بداية المسرحية يدل على شقاء وتعاسة «فلادمير» و«استراغون»، فالعيش عذاب وعقاب بالنسبة لهما، ولكن السؤال المطروح هو: ما هي الكارثة المفاجئة التي أدخلت الإنسان في هذه الحالة غير المحددة للقلق التي نراهما فيها؟ هل بدأ الشقاء في اليوم الذي وعى «فلادمير» و«استراغون» بعبثية الحياة؟.

لقد أثيرت المشكلة ولكن لا ندري أي حل يمكن أن يكون صحيحاً، فالتأويلات كثيرة، وكل يفهم مجيء غودو حسب آماله، المهم هو أن غودو هو الحل، وهو ما يشكل خلاصاً. قد يكون غودو رمزاً للموت التي تحيق بالإنسان، وكونه يعي الحقيقة فإن حياته تجرّدت من معناها، بما أن مآله هو الموت. وقد يكون هو الله، والانتظار هو انتظار لتدخله للحد من التعاسة التي يتخبط فيها الإنسان. فكل شيء يمر كما لو أن الله بعد أن خلق العالم أعطى للإنسان شكلاً من التفكير إذ لا يمكنه أن يفهم أبداً العالم، فأنواع التفكير الإنساني ليست كتلك التي للإله[24].

قد تكون الإجابة في مسرحية نهاية اللعبة (Fin de Partie)[25] «لبيكيت» نفسه، والتي يراها في الموت. ذلك أن المسرحية بأكملها جو مليء بتوقعات الموت والانحلال والتفسخ، «فكلوف» (Clov) بطل هذه المسرحية يطيب له أن يتصور نفسه وقد فارق الحياة، وقد أخذت جثته بالتفسخ وأخذت رائحة النتن تفوح منه ويرى أنه لابد له من التفسخ إن عاجلاً أو آجلاً. إلا أن صاحبه يجده متسخاً وهو لم يزل على قيد الحياة، فليس الأحياء إلا أمواتاً وإن حسبوا أنهم أحياء.

تعكس كلا المسرحيتين نظرة «بيكيت» للعالم ولمآله وللاجدوى من العيش فيه لذلك صوّر شخصياته شخصيات هزلية تتماشى مع هزلية هذا العالم.

وقد دأب مسرح «بيكيت» إلى فرز البطل عن وجوده لكي يعرضه عارياً كما هو في مخاضه وولادته ووجوده الأجوف وانتظاره المرعب، وموته كحل وحيد لمعضلة وجوده. ذلك أنه لا فائدة من الصراع. فالإنسان لا يتغير كما لا يتغير الشيء الجوهري فيه.

يقول «دوبروفسكي»: لقد اتخذت المأساوية طابعاً ميتافيزيقياً ارتبط بالطريقة التي تأتي بها الأحداث، والتي يدرك بها الإنسان وجوده وعلاقته مع الآخرين ومع نفسه ومع ...»[26]. ويمكن توضيح هذه العلاقة بشكل كبير من خلال الحديث عن خصائص بطل مسرح العبث. فكيف تحقق ذلك؟

3 - خصائص بطل مسرح العبث:

1-3 لغة البطل في مسرح العبث:

تعتبر اللغة إحدى الموضوعات الأساسية التي شغلت رواد مسرح العبث خاصة يونسكو، فإذا كان مسرح العبث يعتمد لغة الحديث في معالجة موضوع الشرط الإنساني، فذلك ناتج عن رغبته في تخليص اللغة الأدبية من الزخرفة

والأسلوب النبيل والصالونية. إنه يرفض كل الأنماط القديمة للحياة وكذا الميراث الأسلوبي السائد. وإذا حصل ولجأ مسرح العبث إلى اللغة القديمة فإن هدفه الأساسي هو تفجير هذه اللغة العقيمة من الداخل.

فقد استعمل يونسكو اللغة في أولى مسرحياته «المغنية الصلعاء» استعمالاً قسرياً. ففكرة هذه المسرحية تقوم على أن اللغة فقدت وظيفة التواصل وأصبح الناس حين يخاطب بعضهم بعضاً لا يشعرون بالصلة أو التفاهم أو أن بينهم إحساساً مشتركاً أو عاطفة متبادلة «وإنما تحولت العلاقات إلى آلية رهيبة. فإذا تحدث واحد إلى آخر شعر كل واحد بأن صاحبه مشغول بأموره الخاصة، وذلك بحكم ما في الحياة المعاصرة من هموم تجعله ينطوي على ذاته»[27].

لقد رفع يونسكو اللغة من مجرد أداة إلى موضوع لذاته وبذاته. إنها لا توجد في المسرحية لتخدم الأبطال، بل على العكس فما الأبطال إلا أدوات تنقل اللغة وتحملها إلى الجمهور. و«المغنية الصلعاء» شأنها في ذلك شأن مسرحيات يونسكو عرضٌ لمأساة اللغة، فلغتها لامعقولة، بل هي أعلى مراتب اللامعقول، حيث أصبحت القوة التي تحكم والمحرك الذي يسحق ويدمّر ويقرّر مصير الإنسان[28]. في هذه المسرحية تظهر صعوبة التواصل بين الناس، وانعدام الانسجام ولا فائدة للإنسان الذي لم يعد يجد مكانه في هذا العالم العبثي.

وقد استخدم يونسكو عدة أشكال واستخدامات غريبة للعبارة ظهرت أول الأمر في تنظيم الحوار، وفي تقليص اللغة لأصوات فارغة من المعنى وكذلك في عبثية الأفكار المقترحة، حيث تظهر غير مكتملة ولا تخضع لأي تسلسل منطقي. تقول السيدة سميث على التوالي:

«عمي يسكن البادية ولكن هذا لا يعني المولّدة.

[...] السيارة تسير بسرعة، ولكن الطباخة تصنع أطباقاً جيدة.

[...] يمكن أن نبرهن على أن التقدم الاجتماعي هو أحسن بكثير بالسكر»[29].

ليست اللغة عند يونسكو وسيلة يختارها البطل للتعبير، بل إنها تشع كظاهرة تنمو متعسفة تفرض قوانينها عليه، رغم مجهودات المتكلم لتوضيح شيء ما، وتنزع منه كل المعاني وتحمله إلى اتخاذ مواقف لم يكن ينوي اتخاذها، مواقف تتولد بكل بساطة بقدر ما تتولد الكلمة التي تشير إليها سابقاً. إنها ملكة مادامت تنزل الإنسان من أعلى عرشه»[30].

عالجت مسرحية خرتيت (Rhinocéros) أيضاً العادات اللغوية بوصفها موصلاً رديئاً لا يحقق التفاهم والتواصل بين الناس، فكشف يونسكو من خلالها حقيقة على جانب كبير من الأهمية والخطورة وهي أن اللغة قاصرة على تحقيق التواصل إلى درجة أن الفرد يحس بالوحدة داخل مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه وبين سائر البشر. تماماً كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية الكراسي (Les chaires) حيث كان العجوزان يعيشان في قلعة مهجورة بجزيرة نائية لأنهما لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع، إنهما وحدهما لا يربط بينهما سوى الظلام والعزلة والاغتراب. ولذلك يكتفي العجوز بمخاطبة زوجته بلغة يظن أنهما يتفاهمان بها والحقيقة أنهما يتوهمان[31].

هكذا يتضح من خطاب هذا العجوز أن البديل الوحيد لهذه اللغة هو الصمت تعبيراً عن انهيار هذه اللغة ومحنة الإنسان الأعزل الذي انهارت قدرته على الفهم والإفهام. لقد استحالت الموجودات إلى نسخ متكررة يصعب التفريق فيما بينها، وهكذا أجبرت اللغة الإنسان ليس على الصمت فحسب بل الارتماء والتخبط في دنيا الفوضى.

وقد ذهب يونسكو أبعد من هذا حين أعطى اللغة بعداً فلسفياً جديداً صور فيه بشاعة العالم وسخف العلاقات الاجتماعية وتفاهة النشاط البشري في إطار حضارة اقتبست من الآلة إيقاعها الممل. والنصوص التي يكتبها

يونسكو تتكون من ألفاظ معروفة يتبادلها الأبطال لكنها لا تصل بهم إلى أية نتيجة، فهم يتكلمون من أجل الكلام. كما أنهم الأبطال لا يتحدثون للتعبير عن إحساسهم الشخصي بشيء ما، لأن حياتهم الداخلية فارغة ولا أحد منهم يتميز بشيء خاص عن الآخر. وبما أن الكلمات ميتة فإنها لا تنقل أي فكرة إلى المشاهد، ولهذا يقود إخفاق اللغة إلى مملكة الرعب والصمت.

ففي مسرحية «المغنية الصلعاء» الحوارات مقتضبة، وفي أغلب الأحيان مكونة من كلمات مستقلة، ويتخللها صمت طويل كما في الحوار التالي:

« السيد سميت: هيم

صمت

السيدة سميت: هيم، هيم،

صمت

السيد مارتن: هيم، هيم، هيم

صمت

السيد مارتن: آه بكل تأكيد،

صمت

السيد مارتن: لقد أصبنا جميعاً بالزكام

صمت

السيد سميت: مع ذلك الجو ليس بارداً

صمت

السيدة سميت: وليس هناك تيار هوائي

صمت

السيد مارتن: آه! لا، لحسن الحظ صمت»[32].

تمثل مسرحيات يونسكو صراعاً بين الصوت والصمت، ينتهي على الدوام بانتصار الصمت وسيادته، فورطة البطل هو أنه محكوم عليه بسبب

عجز اللغة، بالتردي في العزلة والصمت. فهو يعاني من إخراج الكلمات، ومع ذلك فما أن تخرج حتى تموت على الشفاه وتضحى جثثاً هامدة. وينتهي المطاف بالكلمات إلى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول[33].

لم تعد اللغة أداة للشك والجدل، بل أصبح الإنسان نفسه موضع سؤال. إنه موضوع دفاع عن الفوضى والمعنى، بين الكلمة الآلية والتعبير الشخصي.

لقد انعكست أفكار يونسكو العبثية على مسرحياته من الناحية الشكلية فوجدنا اللغة عنده تتحطم وتتساقط ألفاظها كالحجارة أو الجثث، كما وجدناه يهاجم منطق «أرسطو» ويسخر منه سخرية مرة ويحطم القواعد الفنية للبناء الدرامي في مسرحه. فلا الأبطال يعرفون قضيتهم أو حدودهم أو أهدافهم، ولا الحوار يؤدي إلى التفاهم، ولا الحوادث مصاغة في قالب مشوق، يتدرج وقعها من التمهيد إلى الصعود فالأزمة فالحل، ليس هناك عقدة أو مشكلة تطرح أو قضية تناقش في مسرحيات يونسكو، فالأبطال يفكرون كما يشاؤون، ويقولون ما يريدون بتداع وهذا ما يسميه يونسكو اكتشافا[34].

2-3 بطل دون هوية:

فقد الاسم الشخصي وظيفته الخاصة ليصبح لفظاً عاماً واسماً جماعيا[35]، وفقدت التسمية بدورها مرجعياتها اللغوية. فالأبطال من خلال البحث عن هويتهم يكون لهم اسم غامض، وهذا الغياب للاسم الشخصي يشكل ثقباً أو فراغا[36]. ويظهر ضياع الاسم في المسرح الحديث كرمز لوحدة البطل، فلا أحد يعرفه، وهو أيضاً لا يعرف نفسه. وأصبحت التسمية قناعاً أو سمة، وأصبح الاسم الواحد يطلق على مجموعة لغياب الهوية وضياعها، إذ نجده عبارة عن ضمائر «كهو» أو «هي» وقد يتقلص حتى يصل إلى مقطع صوتي أو حرف.

إن غياب الاسم أو عدم تحديده هو انمحاء لصورة البطل داخل المجتمع، بحيث أصبح من الصعب تلمس ملامحه وبالتالي يبقى مجهولاً بالنسبة لنفسه وللآخرين، ففي مسرحية «أميدي» (Amédée) ليونسكو، يحمل البطل اسماً لا يعطيه أي هوية بما أن ثلث البارزين لهم نفس الاسم»[37]. ونجد لهذا المنحى جذوراً عند «بيراندللو» الذي ألف مسرحية بعنوان (واحد ولا أحد ثم مائة ألف) وفيها تظهر نظرة البطل لنفسه مختلفة كل الاختلاف عن نظرة الناس إليه، فهو واحد بالنسبة لنفسه ومائة ألف بالنسبة للآخرين. وهذا تعبير عن تعدد الرؤية للبطل الواحد[38].

وفي مسرحية «في انتظار غودو» «لبيكيت» نلاحظ أن الأبطال لا يملكون مرجعاً ظاهراً يؤطرهم في الحياة. إنها أسماء مسرح لا تحيل على وجود خارجه وتحصرهم في هويات غامضة ومترددة، كما لو أنها من عالم غيبي. فالأبطال فيها يحملون أسماء ذات إيقاع غريب، كثيراً ما نجده عند البهلوانيين، هويتهم غامضة ومختفية كأنهم يريدون الهروب من خطر أو من شيء يتابعهم.

ومن وجهة نظر أخرى يمكن القول أيضاً إن تشويه الاسم الشخصي يشكل اجتماعياً إحساساً مزعجاً ومريباً «ففلادمير» و«استراغون» منعوتان عامة بالمتسعكين والمشردين لأنهما لا يتوفران على محل إقامة قار، فهما ينامان حيث عنّ لهما ذلك، كما أن مظهرهما الخارجي وتجوالهما يحيل على أنهما يعيشان هامشياً خارج المجتمع المنظم.

رغم عدم وجود سن محدد «لفلادمير» و«استراغون» فإنهما مسنان، ولهما ماض يندمان عليه، ويتركهما يتصوران نوعاً من الانحطاط والسقوط ومستقبلهما مرتبط فقط بوصول «غودو».

إضافة إلى أن «فلادمير» و«استراغون» يعانيان أيضاً من ضعف جسدي، «فاستراغون» لا يستطيع المشي ويعاني من اضطراب في الذاكرة،

«فلادمير» سجين إرغامات جسدية مقرفة. إن هذا البلاء الذي يقيد به «بيكيت» أبطاله يترجم أيضاً جروح الكائن الأكثر تمزقا[39].

ويظهر الجسد عند «بيكيت» أقذر من هذا بحيث يصبح جسداً نفاية متعفناً في سلة المهملات، كناج ونيل (Naag et Nell) في نهاية اللعبة (Fin de partie) حيث كنسا من طرف عمال التطهير(*).

إن البطل يرفض أن يكون ما هو عليه من كينونة، ولذلك فالرفض هو احتجاج على واقع الأشياء كما هي والخروج على نظام هذه الأشياء في سياقها التاريخي وصيرورتها المستمرة في الوجود. بوصف هذه الصيرورة منافية لوجود البطل، لأنها تسلب منه حريته وشخصيته وقيمه وقدرته على الاختيار، وتضعف فيه فعاليته الإنسانية، وتمزق وحدته وانسجامه مع نفسه، وتثمل حيويته وتوهن قوته الذاتية.

3-3 البطل الدمية:

كانت نظرة «يونسكو» للحياة وفلسفته التي انطلق منها ليعبر عن الوجود مبنية على تأمل عميق مشوب بالخوف واليأس واللاجدوى المنبعثة جميعها من حتمية الفراغ واللامعقول. وفي مسرحية الكراسي تعبير صارخ عن فكرته هاته، فموضوع المسرحية ليس هو الرسالة ولا الفشل في الحياة ولا سيرة المسنين، ولكن الكراسي بعينها بمعنى غياب الأبطال وغياب الإمبراطور وغياب الرمز وغياب المادة. يقول «مارتن إسلن» (martin Wsslin): «يجب على اللامرئي أن يكون أكثر حضوراً أو أكثر واقعية ويجب أن نعطي الواقعية للاواقعية حتى نصل إلى شيء مرفوض غير مقبول للذكاء، وهو جعلهم يتكلمون، يتحركون تقريباً، لنجعل اللاشيء يسمع ويتحقق، بمعنى اخر يفعم بما هو مستبعد»[40].

إن الأبطال غير المرئيين يمكن أن يكونوا تعبيراً عن واقع ناقص متخيل[41]. ومسرحية «المغنية الصلعاء» من بين الأخريات، محاولة لتوظيف

فارغ لآليات المسرح كذلك، لمسرح مجرد غير تمثيلي، لأنه في النهاية كشف لأشياء غريبة وإظهار للبدهيات المختبئة»[42].

ففي مسرحية «المغنية الصلعاء» يظهر الأبطال دون خصائص، إنهم دمى متحركة، كائنات دون وجوه، بالأحرى إطار فارغ، حيث يمكن للممثلين أن يعيروهم وجوههم الشخصية، شخصيتهم وروحهم وجلدهم وعظامهم[43].

إن العالم بالنسبة ليونسكو يظهر كما لو أنه أفرغ من معناه، فهو يريد التعبير عن الحقيقة اللاواقعية، والواقع الأساسي المنسي غير المسمى، من خلال أبطال يهيمون في التفكك. إنهم لا يمتلكون شيئاً غير قلقهم، وندمهم وفشلهم وفراغ حياتهم، ولا يمكن لهذه المخلوقات الخارقة في غياب المعنى أن تكون إلا غريبة ومضحكة، ولا يمكن لألمهم إلا أن يكون مأساوياً. وهكذا تفردت مسرحيات يونسكو بما اصطلح على تسميته الغموض المتعدد، فمسرحياته تزخر بمعان شتى لكل منها يمكن أن يكون هو المعنى المقصود، وإن كانت خالية من الأهداف والحلول الجدلية معاً[44].

لقد تحول الأبطال في مسرح العبث إلى دمى ميكانيكية تنزع إلى أن تكون نمطية لا فردية محددة، وهي تجسيد لمواقف إنسانية أساسية. ونتيجة لذلك لا يملك هؤلاء الأبطال هويات ثابتة، وغالباً ما تتبادل الأدوار أو تتحول إلى شخصيات أخرى.

فالبطل ليس في دوره إلا شخصية مصطنعة، وحينما تصبح الشخصية موضوعاً للصورة، فإنها تضع في الحقيقة حداً لوجودها[45]. لأن الموضوع هو عدم محدد في الصورة[46]. لذلك تتطلب الاستعارة وحياً كبيراً وتفتح منافذ جديدة، تتعلق بالتحقيق بعملية الخلق الذي ينبه الوعي في كل لحظة لتمييز الواقع والخيال المنظم حسب التقاليد المسرحية[47].

لقد عمل مسرح العبث إلى إلغاء واقعية الإنسان الذي استحال على المنصة شبحاً مقنعاً، والحقيقة المختفية بالقناع ليست شيئاً غير قلة الكينونة

وغياب الاستقلالية التي تحث بالتحديد على اللجوء إلى التصنع، فالقناع هو حقيقة لعلم دون حقيقة[48].

إن الضعف الأنطولوجي للإقناع يكشف عن ماهية البطل، إذ إن له هوية خاطئة. فهو معوز ومرتبط بالآخرين[49] وبذلك فالقناع يتجاوز فظاظة التعابير اليومية للوجه باعتباره صناعة خالصة، وشكلاً مادياً مصنوعاً. كما يمكنه أن يظهر صورة روحانية واحدة وخالدة مسبوكة بالخيال[50].

يرتكز مسرح العبث حول صورة ثابتة لأبطال مجردين من كل أبعاد نفسية ومشاعر إنسانية، ولا يقوم بينهم أي اتصال أو تفاهم، وليست لهم خاصية، ولا مرجعية واقعية[51]. إن جوهر المسرحيات العبثية يكمن في خلوها الكامل من السمات النفسية والمنطقية.

لقد كان الهدف هو تقديم عروض تبرز بوضوح القطيعة بين البطل والعالم، وبلامعقولية ما يمارسه. يقول يونسكو: «إن الحقيقة مأساة في ذاتها وستظل كذلك دائماً بصرف النظر عن شكل الأقنعة التي تتخذها»[52].

4-3 البطل الغروتيسكي (السخري):

إن ضعف اللغة وعدم قدرتها على استيعاب الاضطرابات الداخلية والنفسية للأبطال، وعدم قدرتها على مواصلة وظيفته التواصلية وإثبات هوية الأبطال، أدى بكتاب العبث إلى حصر هؤلاء الأبطال خارج خطابهم. وأصبح الجسد هو موضوع المسرحية الذي كان قبل ذلك سوى مساعد وموصل صوت وحامل لباس.

وبالنسبة للباس، يفضل يونسكو الأبطال المرتدية ثياباً سوداء، والأستاذ القاتل في مسرحية «الدرس» مثال على ذلك وكذلك المكتري الجديد « Le nouveau locataire»[53] الذي يلبس حداده بنفسه ويقبر نفسه في منزله.

يستعمل يونسكو الملابس بطريقة رمزية واللباس الأسود يرتبط عنده

بالموت. فكل الأبطال الذين يرتدونه إما يموتون أو يقتلون أو يأتون بخبر الموت.

يلبس «يونسكو» أبطاله لباساً غريباً بأشكال مفاجئة، ويكسوهم بأقنعة غريبة مضحكة، فيأتون بثلاثة وجوه، ويأنفين أو ثلاث، وتلحق بهم تغييرات مسخ مدهشة كالتي في مسرحية «الخرتيت»، والتي لا يحتفظ بجسده الإنساني، سوى برنجي (Brenger)، حيث يتأمل جسده الشخصي الذي جعله مثيله الآخر غريباً عنه، فيصرخ من الخوف، مذعوراً لكونه أضاع القدرة على التعرف في مثيله، وفي هويته في نفس الوقت. يقول برنجي:

«ولكن أي لغة أتكلم بها؟ ما هي لغتي؟

هل هذه لغة فرنسية؟ [...] أنا وحدي من أتكلمها.

ماذا أقول؟ هل أفهم نفسي؟ هل أفهم نفسي؟ [...]

(ينظر إلي المرآة، ويمرر يده على وجهه)

ما هذا الشيء الغريب! إلى ماذا أشبه إذن؟ إلى ماذا؟»[54].

لم يجعل «يونسكو» من بطله تلك الشخصية المرآة التي يمكن للمتفرج أن يرى فيها نفسه، بل انقلبت هذه المرة وكسرت أفق انتظاره. ومن هنا خلق قلقه وأصبح يتساءل من أكون أنا نفسي إذا كانت هذه الشخصية لغزاً غير معروف[55].

لقد اختار «يونسكو» وحيد القرن كرمز لغريزة التجمع ومظاهر الهيستيريا الجماعية، بمعنى مرور العالم الإنساني إلى عالم الأشياء والحيوان. هذا المرور من عالم إلى آخر يمكن أن يفهم كاستعارة لاضطراب الشخصية. فالتغيير الذي يلحق الجسد عبارة عن سادية تعيش الألم لضياع جسدها الخيالي الذي لم تعد تستطيع التعرف عليه سوى في أشكال غير إنسانية.

يشكل هذا التحول اقتحاماً للاشعور الذي ظل مكبوتاً، حيث يظهر

فجأة لكي يهدم الوحدة الظاهرة للإنسان، وهو وسيلة أخرى للتكرار، وتجميد نهائي للشخصية في شكل رمزي بما أنه انتقال كامل لا رجوع فيه. «فكل شيء عند يونسكو قابل للتحقق حتى لو أصبحت القبعة جواداً والإنسان خرتيتاً والجمهور كراسي والخطيب أصماً أبكماً»[56].

يظهر أبطال يونسكو أيضاً مجمدين في إجراء التكرار بالرغم من كونهم متميزين بتقلبات. فمقارنة هذه الشخصية لا تكمن في ارتباطهما بعادات ثابتة، بل في كونها متغيرة ومتعددة الأشكال ومضطربة في تشكلاتها. وعندما يعطي يونسكو بعض المعلومات عن خصائص شخصية في التعاليم المسرحية، فإنه يقصد دائماً إحداث تغييرات تكشف عن ازدواجيتها أو إعلان تشكلها. ففي التناقض تكمن حقيقة البطل. وتحول الأستاذ في مسرحية «الدرس» من بطل ظريف وخجول كصورة اللطف والصبر إلى صورة أخرى، يعلن عن ازدواجية في طبيعته الشخصية، ففجأة اختفى خجله وتصاعد صوته بقوة، وأصبح عدوانياً وسلطوياً، ولم يعد لحالته الأولى بعد قتل التلميذة[57].

تشهد ازدواجية البطل على وجود واجهة نفسية ظاهرة في العادة، ولا تظهر الواجهة الأخرى لهذه النفسية الباطنية مجزأة ومضطربة، إلا في حالات قصيرة للحقيقة يمكن الحكم من خلالها على شخصية البطل الممزقة بين مظاهر الحياة الخادعة والحقيقة المفجعة للنفس الإنسانية.

إن الحقيقة التي يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذي يبدو لنا في حياتنا اليومية، ولذلك فالواقعية من أي نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها. لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم، وفيما نتخيل وفيما نخفي، وفي كل هذه الأشياء مجتمعة.

ومسرح العبث ثورة على المعنى المحدد المقيد واتجاه إلى المعنى غير المحدد، المعنى الرحب الذي لا يقوم على الصورة أو الفكرة منفصلين، بل على الصورة والفكرة معاً.

لذا يعمد كتاب مسرح العبث إلى تصوير البطل ككيان خاص يبقيه غير مفهوم إلى حل ما، وبقدر ما يكون ذا طبيعة غامضة بقدر ما يفقد ناحيته الإنسانية. وبالتالي يعود من الصعب فهم العالم من خلال وجهة نظره، فهو غير مفهوم فيما يقول وفيما يتصرف، يثير الضحك والسخرية في رأي «مارتن إسلن».

إن أول وجه بشع أطل من فوق خشبة المسرح هو وجه «أبو» بطل مسرحية «أبو ملكا» (Ubu Roi) لألفريد جاري (AlfreD Jarry) وهو تصوير مخيف للطبيعة الحيوانية عند الإنسان، وصورة مرعبة لوحشيته وانفلاته من كل وازع أخلاقي أو وازع غيبي. فهو يقتل ملكه ثم يفرض نفسه ملكاً على بولندا، ويشرع في التقتيل والتعذيب بلا تمييز وبلا سبب، إلا إشباعاً لغرائزه ونزواته، لكن «جاري» كان يسعى إلى خلق الإحساس بالوجه الآخر من الواقع عند المشاهدين[58].

يكشف مسرح العبث عن المختبئ والمفاجئ ليخلق الدهشة التي تشكل أداة لزعزعة المتفرج والتأثير على حساسيته، وجعله في حالة قابلة للانفعال، لأن الاندهاش أمام العالم يعتبر مصدراً أولياً للمعرفة. فالمسرح خلق من أجل التعبير عن الإحساس بالدهشة والذهول وعن أشياء تخرج عن الأنواع والمنطق، وعلم الاجتماع[59]. فالمسرح هو ذلك الحضور الأبدي والحسي، الذي يجيب دون شك على البنيات الأساسية للحقيقة التراجيدية، وحتميتها ليست لها علاقة بالحقائق[60].

لقد تولد البطل الغروتسكي من نفس العناصر التي تولد منها البطل المأساوي، ففي العالم الغروتسكي نجد أن المواقف مفروضة وإجبارية، وحرية القرار جزء من هذا الموقف القسري حيث البطل المأساوي والبطل الغروتسكي يبوء كلاهما بالفشل في كفاحهما ضد المطلق. والفارق بينهما هو أن المأساة تقييم لقدر البطل البشري قياساً بالمطلق، بينما الغروتسكية فهي نقد للمطلق باسم تجربة البطل الهشة. وهذا هو سبب اختلاف تأثيرهما، فالمأساة تحدث

التطهير عن طريق إفراز انفعالات نفسية للتخلص منهما، أما الغروتسكية فهي تعمق هذه الانفعالات.

تتبنى الغروتسكية تيمات المأساة وتطرح الأسئلة ذاتها، غير أن أجوبتها مختلفة، والجدل حول التأويل المأساوي والتأويل الغروتسكي لقدر البطل يعكس الصراع الدائم ما بين فلسفتين وما بين طريقتين في التفكير، حول النهايات المعرفية أو الإيمان بالمطلق، أو الأمل في الحل لمشكلة التناقض بين النظام الخلقي والممارسة اليومية، فالمأساة هي مسرح الكهنة والغروتسكية مسرح المهرجين[61].

يقول سرج «دوبروفسكي» (Serge Doubrouvsky): «نعلم قبل هذا ومنذ زمن بعيد عندما نعتقد بأننا نضحك على الغير، ففي الحقيقة نضحك على أنفسنا، ولكن الآن ضحكنا إذا لم يكن نتيجة خطأ لا إرادي في الحكم، ولمأساة عدم التفاهم، فإنه بطريقة فعالة ضحك تطهير وهذا لم يفكر به أرسطو»[62]. وبهذا يتخطى مسرح العبث التصنيف بين الكوميدي أو التراجيدي، لأن الضحك يخلق تطهيراً كما تخلقه التراجيديا عن طريق الشفقة والخوف.

إن مسرح العبث لا يعكس الخيبة لدى البطل الحديث، ولا يطالب بالعودة إلى الغرابة واللامنطق فقط، بل نستطيع القول إنه يعبر ويشير إلى مجهودات البطل الحديث في محاولة الانسجام في العالم الذي يحيا فيه. ويحاول كذلك بأن يواجه الشروط الإنسانية كما في حقيقتها، ويحرره من الأوهام التي تقوده إلى الشعور بالغربة والخيبة وعدم الانسجام خاصة بعد فقدانه الإيمان بالديانات، والثقة بمجموعة العوامل الأخلاقية والتعليمية المتداولة منذ القدم. لهذا فالعبث كفكرة فلسفية يمنحه نوعاً من التخدير الذي يقوده إلى النسيان عن طريق مشاهدة مضحكة، كما يمنحه اكتفاءً مادياً للحقيقة التي يكتشفها والتي يعتبرها الحقيقة الأصلية.

5-3 البطل والزمن الجامد:

أصبح ينظر للزمن كطريقة للتكرار، بعدما فقد كل ديناميته، فمسرحية «في انتظار غودو» بفصليها تعتبر تكراراً لحدث واحد بدأ منذ زمن ولازال يتكرر، وهو حالة الانتظار في ذلك المكان، والتقاء بنفس الشخصيتين «بوزو» و«لوكي»، وكأن المسرحية تتكون من منظر واحد وتتم في زمن ومكان واحد.

وعلى هذه الشاكلة من المرارة القاتمة يحدثنا «بيكيت» على لسان بطليه في مسرحية «في انتظار غودو» وعن مسألة العالم في وجوده الظاهر وعن الوقت الذي لا يتغير، لأنه فاقد الحركة وجامد وعن رتابة الأيام، وعن المصير الأسود الذي ينتظر كل شيء حتى يصعب التفكير في كل ذلك. يقول «فلادمير»:

«أنا لا أعرف بما أفكر بعد هذا كله»[63].

ومع ذلك فإن شبح «غودو» لايزال يعذبه. ويتخذ مرور الوقت معنى الفراغ والأهمية لانعدام الأحداث، واجترار مع هو معيش بمرارة. فانبثاق حدث يسميانه مجيء «غودو» بشكل معجزة، ليستميد الزمن حياته. وينجو كلا البطلين من لا جدواه، ولكن المعجزة تعكس الوضع الطبيعي للأشياء، وهو ما يفسر مأساوية «فلادمير» و«استراغون» لأنهما يعيشان في عالم لا ينتميان إليه.

ويتكرر حدث القتل في مسرحية «الدرس» ليونسكو، بنفس الطريقة التي قتلت بها الفتاة في الحدث الجاري، وانتهاء المسرحية بوصول تلميذة أخرى تشبه التلميذة السابقة بنفس الطريقة:

«الخادمة: صباح الخير آنستي! هل أنت التلميذة الجديدة؟

هل أتيت بخصوص الدرس! إن الأستاذ في انتظارك.

سأبلغه بوصولك، وسينزل في الحال! ادخلي إذاً.

ادخلي آنستي»[64].

إن تكرار بنيات العرض أو دورانها، تكشف عن استيلاب الأبطال الذين ينزعون إلى الماضي لعدم قدرتهم التقدم نحو الأمام.

حين تستحيل الحياة عند الأبطال إلى حال من السكون والعدم، يبحثون عن سبب مأساتهم التي تكمن في كونهم موتى على الرغم من وجودهم على قيد الحياة، وهذا ما نلاحظه في أبطال «نهاية اللعبة» «لصامويل بيكيت» فقد دفعهم تأزمهم الشديد إلي التقوقع والانكماش والاختباء داخل أنفسهم، فقد ظلوا رهناء ذلك الحصار النفسي الذي فرض عليهم الغربة والعيش داخل صناديق القمامة. ولم تصدر عنهم أية مقاومة للخروج من حالة الجمود والسكون التي هم عليها، فهم يتساءلون عن جدوى أي فعل يفعلوه، ويمتنعون عن تلبية أي مثير. فقد صارت الأشياء في نظرهم باطلة غير مجدية، وكأن الزمن ما هو إلا استمرار للماضي، ولا أمل في المستقبل «إن الزمن هو مادة الحياة الشعورية، وإن العمر ليس لحظة تأخذ مكان أخرى، وإنما هو التقدم المستمر للماضي الذي ينهش المستقبل، وكلما ازداد نهشاً ازداد بالتالي تورماً وتضخماً»[65].

إن رتابة الأيام أفقدت الزمن تسلسله المنطقي ودقته في الممارسة اليومية، وقد أدخل كتاب العبث هذه الخاصية في قلب التناقض اللغوي، عكس الرواية، والتي منذ القدم وهي تخل بتراتب الأحداث. فقد احترم المسرح تقريباً هذا النظام حتى حدود منتصف القرن العشرين، وأصبح الزمن يشكل لغزاً، فلم يعد لمفهوم التسلسل الزمني أي معنى، وأصبحت العودة إلى الماضي واستباق أحداث المستقبل سمة الأحداث المتناثرة غير المفهومة في ارتباطها بالماضي المتذكر والمستقبل الذي لم يحن بعد.

إن ظهور أبطال حالمين أو مولدين يشكل أداة طبيعية لخلط المراحل وكسر التسلسل الزمني، وأكبر دليل علي انعدام الزمن هو الانتظار الذي لا ينتهي والذي لا يستقر.

إن الانتظار هو الحقيقة الواحدة في الحياة، فالكل ينتظر ما يراه هو

الخلاص أو الحل، فالأبطال يفاجأون بتواجدهم في العالم، وفي بعض الأحيان يندهشون من الكوميديا الإنسانية، ويحلمون بتسيير الزمن لكي لا يسيطر عليهم، وبتغيير ما يمكنه أن يكون حزناً إلى سعادة[66].

6-3 المكان كامتداد للبطل:

يعكس المكان المسرحي عند يونسكو نفسية أبطاله، حيث يحملون علامات أملهم وخيبتهم، وهو المكان الذي يسجل حماقاتهم. ففيه تنفذ طقوس غريبة، وتجري وساوس الخارج والقوى الإكراهية المريضة، التي تدفع الأبطال إلى سد الثقب وإلى التقوقع حول أنفسهم، فيجعل منهم وحيدون ومتوهمون، يعيشون تحت عالم استحواذي، وقلق مرضي يحمل آثار الاحتضار، وبهذا المعنى يشكل المكان امتداداً للبطل[67].

فالمكان والبطل ليسا إلا واحداً. فقد أصبح المكان حياً، وطرفاً من البطل حيث يتجسد فيه ويتخذه مأوى ونقطة أساسية ومعيناً، حيث يظهر البطل مدمجاً في العالم، والعالم في البطل[68].

وهكذا يعبر المكان عن اللامنطوق ويشكل جزءاً مكملاً لصورة البطل، حيث يشدد الحصار عليه لأن ثبات المكان يرمز لجمود الأبطال، وعدم قدرتهم على الافتراق شأن بطلي «الكراسي» (Les chairses) ليونسكو، حيث تقول العجوز مخاطبة زوجها:

«لنتخذ في الزمن وفي البقاء، إذا لم نستطع تحقيقه في المكان»[69].

يحيل هذا المقطع على معنى عميق للإنسان في بعده الوجودي واغترابه عن المكان الذي شكل عائقاً بالنسبة له لعدم تكيفه معه واستحالة تعرفه على نفسه فيه. وفضاء العالم هو مكان شاهد على عذاب الإنسان وعلى فشله، والسلبية هي النتيجة الحتمية لكل حركة في عالم العبث.

إن المكان في مسرح العبث دائماً خيالي، يمدد جسد البطل حيث ينعكس فيه قلقه وموته، إنه رؤية داخلية للبطل، أكثر من كونه تقديم لمكان

خارج عنه، يعكس رمزياً حالات روحه التي كان يعبر عنها حوارياً في المسرح التقليدي، ويعرض نفسيته، ويتمم بعض ثغرات صورته دون المس بخاصية تغير شكله.

لقد تناثر البطل في كل مكان، وفي نفس الوقت في لا مكان، فهو يرتبط باسم ولا بدور، ويعبر جزئياً عن روحه، لكنه في الوقت نفسه ينعكس خارجه في المكان والحركات المسرحية، وتكمن قراراته في بنيات النص بأكملها، فأفكاره وأحاسيسه تعيش داخل كائنات ذات قيمة مجازية، إنه بطل يبحث عن أجزائه لإعادة تكوين وحدته، ولكي يعطي ماهية لوجوده، لكن دون جدوى.

وهكذا جاء البطل في مسرح اللامعقول - خاصة كما عالجه يونسكو وبيكيت - صورة تشخيصية للإنسان المعاصر، ذلك أن الكائن المثقل بمختلف المذاهب والاتجاهات الفلسفية المطحون فكراً ونفساً من جراء حربين هوليتين، فقد بسببهما استقراره الاقتصادي والفكري والنفسي والروحي، فغدا عرضة للوقوع في آفة الإلحاد وهي ما بشرت به كل من النتشوية والماركسية، وأصبح الموت، في نظره، من أهم الأفكار على الإطلاق، وهو ما نادت به الفلسفات الوجودية العدمية.

وانتهى الحال بالبطل في مسرح اللامعقول إلى الإيمان بعدم جدوى الوجود، وكشف عن يقينه هذا في صورة بالغة القسوة، كما كشف عن فداحة وحدته الروحية، وانقطاع الوشائج بينه وبين الأسباب والروابط كافة، ولم يبق أمامه سوى الإنكار التام لكل القيم.

الهوامش

1) Jean - Marie Dominak: "Le retour du tragique", p 45.

2) إيفريم كار انفيلوف: «أبطال وطباع»، ص 232.

3) حسن المنيعي: «التراجيديا كنموذج» ص 58-59.

4) Martin Esslin: "Le théêre de l'absurde" ed Buchet/ Chastel, Paris 1992, p 408.

5) نعيم عطية: «مسرح العبث، جذوره، أعلامه، روافده»، ص 140.

6) يوسف عبدالمسيح ثروت: «معالم الدراما في العصر الحديث» المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ت، ص 268.

7) François Carlo: "la notion de l'absurde dans la littérature française du XVII siècle" ed Klinchsieck, paris 1973, p 188.

8) Michel Corvin: "Le théêre nouveau en France" peresses universitaires de France, collection que sais-je, 1995, p 19.

9) جان بول سارتر: «الذباب» ترجمة حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د ت، ص 147.

10) حسن رامز محمد رضا: «الدراما بين النظرية والتطبيق»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، د ت، ص 216.

11) كولن ولسن: «المعقول واللامعقول» ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب الطبعة 1، 1978، ص 129.

12) Jean-Monnerot: "Les lois du tragique" Ed de P.U.F, 1969, paris, p 20.

13) Ibid, p 20.

14) Ibid, p 20.

15) Jean Bottéro: "Naissance de Dieu" la bible et l'historien, Ed Gallimard, 1992, p 287.

16) François Carlo: "la notion de l'absurde dans la littérature française du XVII siècle", p 74.

17) Clement Rosset: "la [hilosophie tragique" p 25-26.

18) Miguel de Unamuno: "Le sentiment tragique de la vie" Ed Galimmard 1937, p 25.

19) Jean- Marie Domenak: :le retour du tragique" p 275.

20) Ibid, p 261.

21) مارتن ميلر: «دراما اللامعقول» ت صدقي عبدالله حطاب، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، د.ت، ص 7.

22) Monique Borie: "Mythe et théêre d'aujour'hi" Ed Nizet paris 1981, p 30.

23) Samuel Beckett: "En attendant Godot" Ed Minuit 1997, p 13.

24) Bernard Lalande: "En attendant Godot" profil d'une œuvre, Ed hatier 1970, paris p 50.

25) Samuel Beckett: "Fin de patric" Ed centre national de la recherche scientifique 1977.

26) Miguel Dobrovsky: "La tragique" Ed Gallimard, 1994, p 34.

27) حسن المنيعي: المسرح والسميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، الطبعة الأولى، طنجة، 1995، ص 64.

28) نعيم عطية: «مسرح العبث جذوره، أعلامه، روافده» ص 132.

29) Eugène Ionesco: "la cantrice chauve, suivi de leçon" Ed Gallimard 1954, p 7.

30) Jean paul Sartre: "théêre du situation" Ed Gallimard, 1973, p 204.

31) جلال العشري: «لن يسدل الستار» اتجاهات المسرح المعاصر، مكتبة الأنجلومصرية، طبعة 1، 1967، ص 59.

32) Eugène Ionesco: "la cantrice chauve, suivi de leçon", p 46.

33) نعيم عطية: «مسرح العبث جذوره، أعلامه، روافده» ص 132-133.

34) Eugène Ionesco: "Notes et contres notes" Ed Gallimard, Paris 1966, p 226.

35) Marie- Claude Hubert: "Langage et crops Fantasmé dans le théêre des années cinquante" José Cprti 1987, p 19.

36) Ibid, p 22.

37) Marie- Claude Hubert: "Langage et crops Fantasmé dans le théêre des années cinquante", p 20.

38) Ibid, p 24.

39) Geneviève Serrieau: "Historie du nouveau théêre" Ed Gallimard, paris 1966, p 103-104.

❖) يظهر كتاب العبث من خلال تحقيرهم للجسد وتشويهه كورثة لمسرح القسوة، فكل منهم يصور شكلاً من أشكال القسوة التي تصورها أرتو، فالجسد هو أداة لتعذيب أخلاقي مستمر، ذو قسوة ميتافيزيقية. تطفو في أعمال «أداموف» «قسوة الدم»، فالجسد بالنسبة له ضحية اضطهاد مزدوج، فردي واجتماعي، مما يشكل خطراً على بطله المعذب، حيث يفقد أعضاؤه دائماً. أما أبطال «آرابال» (Arrabal) فتمارس ساديتها بوحشية على أجساد شركائها، بضربات السياط، وبتقييد النساء وبالتعذيب، إنه مسرح لأكلة الجثث (Nécrophilie). يظهر الرعب والعنف معاً كمتنفس استيهامي وكإرادة الاعتداء على الجمهور.

40) Martin Esslin: "théêre de l'absurde" p 125.

41) Eugène Ionesco: "Notes et contre notes" p 265.

42) Marie- Claude Hubert: "le théêre" Ed Armand Colin, paris 1988, p 254-255.

43) Ibid, p 256.

44) جورج وولووت: «مسرح الاحتجاج والتناقض» ترجمة عبدالمنعم إسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ص 87.

45) حسن المنيعي: «المسرح والسميولوجيا» ص 89.

46) سارتر نقلاً عن حسن المنيعي: «المسرح والسميولوجيا» ص 89.

47) Jean Pierre Richard: "Terrotoire de l'imaginaires" seuil paris 1986, p 181.

48) Ibid, p 169.

49) Jean Pierre Richard: "Terrotoire de l'imaginaires" p 169.

50) Michel Corvin: "Dictionnaire encycloédique du théêre" Ed bordas, 1995 p 586.

51) Henri Behar; "le Théêre Dadas et suréaliste" Ed Gallimard 1979, p 356.

52) جورج وولووت: «مسرح الاحتجاج والتناقض» ص 91.

53) Eugène Ionesco: "Théêre II", Ed Gallimard, 1995, paris.

54) Eugène Ionesco: Rhinocéros" Ed gallimard, collection Folio, paris 1959, p 244.

55) Marie- Claude Hubert: "langage et corps Fantasmé des années cinquante" p 33.

56) علي عقلة عرسان: «سياسة في المسرح» منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1978، ص 343.

57) Eugène Ionesco: "La cantatric chauve suivi de la leçcon" p 60-61.

58) نعيم عطية: «مسرح العبث جذوره، وأعلامه، وروافده» ص 36.

59) Emmanuel jacquard: "Théêre et creéation" Ed champion, 1993, [aris, p 18.

60) Ibid, p 15.

61) FranCois crlo: "La nation de l'absurde dans la littérature française du XVII siècle" p 136.

62) Serge douvrovsky: "la dialectique du héros" p 104.

63) Samuel Bechett: "En attendant Godot" p 52.

64) Eugène Ionesco: "La cantatric chauve suivi de la leçcon" p 150.

65) سعد عبدالعزيز: «الزمن التراجيدي في الرواية العربية» مكتبة الأنجلومصرية 1970، ص 34.

66) Jean Roudant: "Lironique usage du mode" in "Beckett raconté par les siense" magazine littéraire, n 372, janvier 1999, p 62.

67) Marie- Claude Hubert: "langage et corps fantasmé" p 43.

68) Jean Duvignand: "Lieux et non lieux" Ed Galilée, 1977, paris, p 149.

69) Eugène Ionesco: "Les chaises" Ed Gallimard, collection Folio, 1954, p 84.





الصراع وانعكاساته

في المسرحية العبرية

محمد أحمد صالح حسين

يموج المجتمع الإسرائيلي - منذ تأسيسه حتى الآن - بالعديد من الصراعات والمتناقضات والتوترات الدينية والاجتماعية والسياسية، التي انتقلت إليه من الفترة التي سبقت قيام الدولة الصهيونية، ولكن قيام الدولة لم يؤد إلى الحد منها، بل زاد من حدتها وضراوتها[1]. ومن هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات البون الشاسع بين الآمال الكبار التي كان اليهود يحملونها قبل الهجرة وقبل إقامة الدولة، وعلى رأسها الاستقرار والأمن، وبين الواقع المرير الذي صدموا به في فلسطين، بسبب الحروب التي لم تتوقف رحاها، والتي تشنها إسرائيل على الدول العربية، والصراع بين اليهود الشرقيين (سفارديم) واليهود الغربيين (إشكنازيم)، وهو صراع عرقي متعلق بالأصل والجنس وعقدة التفوق التي يشعر بها الإسرائيليون القادمون من الغرب، وصراع ازدواج الجنسية التي يحملها بعض مواطني إسرائيل، وما يمليه عليهم من ولاء مزدوج لكل من موطنه الأصلي وموطنة الجديد، ومشكلة الهوية وتعدد جذورها وتباين توجهاتها الفكرية وتناقض عاداتها وتقاليدها وأعرافها وأهدافها، مما جعل المجتمع الإسرائيلي خليطاً متنافراً من البشر، وصراع الأجيال بين جيل ما قبل الدولة وجيل ما بعدها واختلافهما الشديد في الهدف والفكر والسلوك، مما جعل كل منهما ينظر للآخر بالكثير من الريبة والشك، وصلت إلى حد الاتهام بالخيانة في بعض الأحيان، وتناقض التركيبة العامة للمجتمع الإسرائيلي بين عرب وإسرائيليين، وهو صراع يتعلق بالأرض وحق العيش، والصراع بين المتدينين والعلمانيين حول طبيعة الدولة وماهيتها، وهو أخطر أشكال الصراعات والمتناقضات التي يموج بها هذا المجتمع، إلى حد أنه أصبح «إحدى العلامات البارزة والسمات الأساسية للمجتمع الإسرائيلي المعاصر»[2]. وإذا كانت هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات لا تتلاقى مع

مضامينها وفحواها فهي تلتقي في قدرتها على تفتيت وشرذمة المجتمع الإسرائيلي، كل حسب حدته وقوته)[3].

كان المجتمع الإسرائيلي التربة الخصبة والمناسبة لنمو هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات؛ لأنه مجتمع يفتقد إلى الدعامة الطبيعية والفطرية لقيام المجتمعات البشرية، فلم ينشأ كما نشأت المجتمعات الأخرى منذ فجر التاريخ البشري. فهو مجتمع هجرة غير مستقر، سكانه مشدودون دائماً للخارج متناحرون من الداخل، مجتمع تكدست فيه الكثير من الأجناس والألوان واللغات والطباع والأعراف والأصول. فاستفحلت فيه المتناقضات والصراعات، والأمر الذي من شأنه أن يفتك بالبنية الاجتماعية كلها، ويعصف بكل مزاعم الأمن والاستقرار[4]. والأمر الذي ساعد على تخفيف حدة هذه الصراعات والمتناقضات والتوترات الادعاء بوجود تحديات خارجية تتعرض لها إسرائيل، مما يتوجب على المجتمع التمسك بوحدة الصف لمنع اتساع هذه الخلافات الداخلية.

أولاً: الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي:

ينظر كثير من المحللين والباحثين إلى الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي على أنه أبرز الصراعات والتوترات التي تهدد المجتمع الإسرائيلي وتقد مضجع أفراده، فهو أكثر الصراعات حساسية، كما أنه يعتبر أقدمها، بل ويعتبره البعض أساس الأزمات السياسية في إسرائيل. فبالرغم من أن الصراع العربي الإسرائيلي يحتل المكان الأول من حيث حدوثه وبروزه الإعلامي في الصحافة الإسرائيلية إلا أنه يأتي في المرتبة الثانية من حيث مركزيته في حياة المجتمع الإسرائيلي، بعد الصراع حول الدين[5]. ولهذا يقول الكاتب يجئال إيفين زوهار «إننا نخطأ خطأ كبيراً حينما نضع المشكلة الأمنية في مقدمة سلم أولوياتنا القومية. فهذه المشكلة أراها بسيطة وقابلة للحل، فالأخطر منها مشكلة الإكراه الديني الذي يمارسه المتدينون على العلمانيين.

فالصراع مع العرب مشكلة إقليمية قابلة للحل في حين يبدو الصراع بين المتدينين والعلمانيين أقل قابلية للحل»[6]. وليس من المغالاة القول إن مستقبل إسرائيل واستمرارها كمجتمع بات مرهوناً بنتائج العلاقات المتوترة القائمة بين المتدينين والعلمانيين[7]. وعلى مستوى السلام مع العرب بات من المؤكد أن هذا الصراع يقف حائلاً دون التواصل إلى اتفاقيات خارجية تنقل المجتمع الإسرائيلي من حالة الحرب إلى حالة السلام؛ لأنه يضر بفرص إسرائيل للتفرغ لحل الصراع الخارجي، ويشل قدرتها على اتخاذ قرارات مصيرية تتطلب تأييد قطاعات المجتمع الإسرائيلي للسلطة، التي بدونها لن يسهل التوصل إلى تسوية مستمرة ودائمة مع الفلسطينيين[8].

والحقيقة هي أنه لا يمكن التعامل مع قضية الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المجتمع الإسرائيلي بمعزل عن وضعية الدين في هذا المجتمع، بعدما أصبحت هذه الوضعية تمثل عامل تفكك وتشرذم داخل هذا المجتمع[9]. وترتسم ملامح هذه الوضعية في علاقة الحركة الصهيونية بالدين اليهودي، وهنا يجب أن نفرق بين وضعية الدين في الصهيونية السياسية المعروفة بتوجهها العلماني والصهيونية الدينية من ناحية وأثر الثقافة الغربية على طبيعة الحركة الصهيونية بشكل عام من ناحية أخرى. فعلى الرغم من التوجه العلماني للصهيونية السياسية فإنها اعتمدت على الدين اليهودي مستغلة بعض المفاهيم الدينية استغلالاً سياسياً لإقناع الفرد اليهودي بضرورة الصهيونية وأهميتها ولتبرير قيام الصهيونية تبريراً دينياً يتناسب مع العقلية اليهودية المتمسكة بالدين، ولكي تضمن أيضاً تأييد الحركات الدينية اليهودية المختلفة. من هنا رفضت الصهيونية كل المقولات الدينية التي تتعارض مع أهدافها، فرفضت المضمون الصوفي الانطوائي للدين وفكرة انتظار المسيح المخلص، وفكرة العودة إلى فلسطين عن طريق المعجزة، وغيرها من الأفكار التي من شأنها أن تبقي اليهود قانعين بحياتهم انتظاراً للمستقبل الموعود[10]. وحينما استعان الصهاينة السياسيون ببعض الرموز الدينية لتلبية احتياجاتهم فرضوا عليها معان غير دينية مستمدة من

عالمهم القومي العلماني. فقد تحول الاحتفال بعيد الفصح ذي الطابع الديني إلى عيد الحرية والربيع[11].

فالصهيونية السياسية إذاً حركة سياسية قومية تنبع أساساً من الواقع اليهودي السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وتأثرت زمن ظهورها بالأوضاع اليهودية في أوروبا خلال عصر القوميات، حيث أدى ظهور القوميات الأوروبية إلى ضرورة تبلور - ما يسمى - بـ «القومية اليهودية» والاستفادة من الفكر القومي الأوروبي في تطوير «قومية يهودية» اتخذت فيما بعد شكلاً سياسياً تحدد هدفه في النهاية في إنشاء «وطن قومي لليهود».

أما الصهيونية الدينية فهي حركة تسعى إلى إحياء التراث الديني اليهودي، وإحياء اليهودية، وإحياء مفهوم الدولة اليهودية بالمعنى الديني، وتقوم على أساس مفهوم من الفكر الديني اليهودي الخاص بمفاهيم العهد والاختيار والخلاص، التي فسرتها تفسيراً يتفق وتوجهاتها. فأخذت فكرة الخلاص بعداً سياسياً قومياً بعد أن كان مجرد عقيدة دينية. وكلما مرت الجماعة اليهودية بأزمة في تاريخها تزدهر الآمال «المسيحانية»، أي الآمال في قدوم «المسيح المخلص». وهكذا استغلت فكرة «المسيح المخلص». وهكذا استغلت فكرة المسيح المخلص وفكرة الخلاص لإقناع اليهود بأن الصهيونية امتداد لليهودية، ومحققة للخلاص الذي تتحدث عنه المصادر الدينية اليهودية[12].

وعلى مستوى أثر الثقافة الغربية على طبيعة الحركة الصهيونية بشكل عام يمكن القول إن الصهاينة في الأصل أوروبيون توزعوا بين الفكر الديني والفكر العلماني، ومع تبنيهم للصهيونية وهجرتهم إلى فلسطين نقلوا معهم هذا الصراع الديني العلماني الموروث[13]، لنجد في المجتمع اليهودي الصهيوني في فلسطين غالبية علمانية سيطرت عليها الثقافة الأوروبية العلمانية، وأقلية دينية تمسكت بالدين ولم تقبل الفكر العلماني.

وبدأت ملامح الصراع ترتسم عن طريق طبيعة الصهيونية الدينية وعلاقاتها بالصهيونية السياسية العلمانية. فالصهيونية العلمانية في أساسها

حركة تمرد على التقاليد، إلى حد اعتبار اليهودية التقليدية خصماً أو عدواً للصهيونية، حيث اعتبر اليهود الأرثوذكس الصهيونية خطراً يهدد اليهود واليهودية، وذلك لأن غالبية المفكرين الصهاينة أتوا من دوائر ثقافية يهودية علمانية، وأنهم كانوا من العلمانيين المعادين للدين، والمتشككين في قدرة الديانة اليهودية على إدارة شؤون اليهود وحل مشاكلهم مع العالم[14]. ولم يقف رفض الصهاينة المتدينين عند حدود الطابع العلماني للصهيونية السياسية بل تعدى ذلك إلى رفض مبادئها وأسسها والهدف الذي تسعى إليه وهو «إقامة وطن قومي لليهود في فلسطين»، واعتبروا ذلك خطوة غير دينية تتعارض مع الشروط التي حددها العهد القديم لإقامة الدولة اليهودية، وأولها ظهور المسيح المخلص. كما اعتبروا الفكر الصهيوني العلماني فكراً معادياً لليهودية والتراث اليهودي[15].

ودخل الصراع بين الصهيونية الدينية والصهيونية السياسية دائرة أخرى من الخلاف حول صورة وطبيعة «اليهودي الجديد»، الذي رسمت الصهيونية السياسية ملامحه. فقد كان يجب على هذا «اليهودي الجديد» التعالي على «اليهودي التقليدي الشتاتي» الذي يمثل الصهيونية الدينية، من الناحية الأخلاقية والقدرة على البقاء والحفاظ على حقوقه في العالم[16].

ومع إقامة الدولة انغلق المتدينون على أنفسهم واكتفوا - في كثير من الأحيان - بلعب دور المراقب على تطبيق الشرعية اليهودية في بعض المجالات بموجب اتفاق «الوضع الراهن» (ستاتوسكو) الذي وقع عام 1947م بين ديفيد بن جوريون (رئيس الوكالة اليهودية آنذاك) وحركة «أجودات يسرائيل» - التي كانت تقود الحرب ضد العلمانية والعلمانيين في المجتمع اليهودي الصهيوني في فلسطين - وعد فيه بن جوريون بأن يحفظ للحركة عدة مبادئ أساسية هي:

1 - «يوم السبت»: تحديد يوم السبت يوماً للراحة في قوانين الدولة.

2 - «كاشيروت»: ضمان الطعام الحلال شرعاً في المطابخ الرسمية للدولة.

3 - قوانين الأحوال الشخصية: وضع الصلاحيات المطلقة في مجال شؤون الزواج والطلاق في يد مؤسسة القضاء الحاخامي.

4 - التعليم: الاعتراف بمنظومة التعليم الديني المستقل.

ومنذ التوقيع على هذه الاتفاقية باتت تنظم العلاقة بين المتدينين والعلمانيين ولو بشكل مؤقت، فأصبحت ترفق بأي اتفاق ائتلافي منذ عام 1977م[17]، بعدما بدأت تتباين مواقف الجماعات والأحزاب الدينية من الاعتراف بالدولة، فبعضها اعترف بالدولة والتعاون معها مثل حزب «مفدال» (الحزب القومي الديني)، وبعضها فضل الاستفادة مما تقدمه الدولة دون الاعتراف بها مثل حزب شاس ويهدوت هتورا، والطائفة الحريدية وجماعة ساطمر وغير ذلك.

ويتفق الباحثون الذين تناولوا التيار الديني في إسرائيل بالدراسة والتحليل على تباين أحزاب وجماعات هذا التيار وتنوعها. وهناك العديد من المعايير التي تصنف بموجبها هذه الأحزاب والجماعات[18].

اكتفي المتدينون، لفترة ما، بما جاء في اتفاقية «الوضع الراهن» حتى عام 1977م، الأمر الذي حقق نوعاً من الاستقرار في العلاقة بين المتدينين والعلمانيين. فقد شارك المتدينون في الحكومات الائتلافية المتعاقبة ولكن بقدر محدود على المساومة بسبب قوة حزب «ماپاي» من جهة ولأن الأحزاب الدينية لم تكن تتعدى في مطالبها حدود الاتفاقيات التي يتم التوصل إليها، مركزة على بعض الحقائب الوزارية مثل الأديان، تاركة الأمور السياسية والاقتصادية والأمنية للأحزاب العمالية اليسارية، ومع ذلك فإن الاتفاقيات الائتلافية وفرت مراكز قوة معينة للأحزاب الدينية حين تأكد لها الاعتراف بالإشراف على التعليم الديني وولاية المحاكم الدينية التابعة لهذه الأحزاب والاعتراف بأحكام الشرعية في مجال الأحوال الشخصية وبعض مظاهر السلوك الاجتماعي[19].

ومن السهولة بمكان أن نضع أيدينا على أمثلة توضح المكاسب التي

حققتها الأحزاب الدينية. فقد اشترط حزب «أجودات يسرائيل» الديني للتصويت لصالح قرار إلغاء الحكم العسكري عن الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1965م أن توافق الحكومة على إنشاء بنك «أجودات يسرائيل»، وكان له ما أراد[20].

نظر بعض العلمانيين إلى الصهيونية والدولة ورموزها مثل بن جوريون، بعين النقد لتهاونهم مع المتدينين، خاصة وأن اتفاق «الوضع الراهن» يمثل اتفاقاً عاماً يقبل تفسيرات مختلفة من الجانبين تتطلب مباحثات واتفاقيات جديدة بين الأطراف. من هنا نظر العلمانيون إلى هذا الاتفاق على أنه يعني «تسييس الدين» من ناحية ومن ناحية أخرى يعتبرونه تدخلاً غير شرعي في أنماط حياتهم[21]. كما أن الأحزاب العلمانية مع حاجتها لتأييد الأحزاب الدينية أصبحت تتغافل عن العديد من الأنشطة الخاصة بالمتدينين التي يمكن إدراجها تحت المحظورات[22]. من هنا قام بعض العلمانيين بتأسيس «رابطة مكافحة الإكراه الديني في إسرائيل» عام 1951م، فكانت الرد الأكثر وضوحاً من قبل العلمانيين على استفزازات المتدينين، وفي عام 1973م تأسست «حركة الإسرائيليين الأحرار»[23].

شكل عام 1977م تحولاً هز أركان المجتمع الإسرائيلي بتولي اليمين المتشدد مقاليد الحكم ممثلاً في حزب «هليكود» واستبعاد حزب «مباي» من سدة الحكم لأول مرة، الأمر الذي ترتب عليه دعم الجماعات والأحزاب الدينية، ثم سرعان ما بدأت تستمد قوتها من تشجيع اليمين الصهيوني ودعمه لها. فعلى الرغم من أن هذه الجماعات والأحزاب لم تولد في السبعينات إلا أن بروزها وصعودها على المسرح السياسي يعود إلى هذه الحقبة. وكان لدخول بعضها معترك الحياة السياسية دلالة اجتماعية وسياسية، أتاحت لشرائح كانت حتى ذلك الحين على هامش الحياة السياسية، أن تشارك فيها، لتنتقل هذه الأحزاب من مرحلة «فن المساومة» إلى مرحلة «الابتزاز» الصريح والعلني للحزب الحاكم من أجل تحقيق مطالبها في فرض الشريعة اليهودية على المجتمع الإسرائيلي[24].

كانت حرب عام 1967م بمثابة نقطة تحول فاصلة في تعزيز مكانة الأحزاب والقوى والجماعات الدينية في إسرائيل، وبالتالي على العلاقات بين المتدينين والعلمانيين. فقد وضعت نتائج هذه الحرب حداً لسنوات من القبول المتبادل المحكوم بوحدة الحفاظ على كيان الدولة التي كانت في طور التشكيل والاستقرار، وليكشف المتدينون عن خططهم المستترة والهادفة إلى فرض سيطرتهم على الدولة وفق مبادئ الشريعة اليهودية[25]. فقد فجرت نتائج تلك الحرب مشاعر الزهو والقوة لدى المعسكر الديني وصل إلى حد محاولة إضفاء المغزى الديني «المسيحاني» على الدولة باعتبار أن ساعة الخلاص الموعودة قد حانت. وبعد أن كانت إسرائيل تعرف قبل عام 1967م بأنها دولة علمانية تقوم على إرساء الديانة المدنية عن طريق عبادة الدولة وإضفاء الطابع الإسرائيلي العلماني على المجتمع، عن طريق التأكيد على ما يسمى بـ «الوضع الراهن» والحفاظ على مستوى العلاقات بين المتدينين والعلمانيين، تطورت بعد حرب عام 1967م ثقافة دينية كاملة حولت السيطرة على الدولة وبرزت رؤية مفادها أن إقامة الدولة العلمانية كانت مجرد خطوة أولى نحو الخلاص، وخلال ذلك كان على التيار العلماني أن يقوم بالدور العملي لإقامة الدولة وترسيخ وجودها، ثم يرضخ بعد ذلك هو والدولة للسلطة الدينية. وكانت نتائج حرب 1967م في نظر المتدينين دليلاً على أن اليهود يعيشون في عصر يسمع فيه وقع خطوات «المسيح المنتظر». ونظروا أيضاً إلى هذه الفترة على أنها نقطة الانطلاق لعصر التوبة (حزرا بتشوفا)، الذي نما فيه جيل من التائبين (حوزريم بتشوفا)[26]. كما نظر المتدينون إلى احتلال بعض الأراضي العربية على أساس أنها مؤشر لدخول اليهود مرحلة جديدة تتطلب تحويل الدولة إلى دولة يهودية خالصة لكي تتمشى مع بداية حلم الخلاص الذي لا يمكن أن يصل لنهايته في ظل وجود دولة يهودية علمانية. لذلك ظهرت بعد عام 1967م رؤية دينية قومية تمجد العمل القومي وبخاصة في مجال النشاط الاستيطاني وحولته إلى قيمة دينية عليا، لتبرز حركة «جوش إيمونيم» لتلعب دور الريادة في هذا المجال. وللمرة الأولى في تاريخ إسرائيل يتحول المتحدثون

بلسان التيار الديني إلى متحدثين باسم المجتمع الإسرائيلي كله بشقيه العلماني والديني[27].

من هنا بدأ العلمانيون يستشعرون بخطر هذا المد الديني المتزايد، محملين الحكومات الإسرائيلية المتعاقبة مسؤولية تنامي التطرف داخل الشارع الإسرائيلي بسبب تساهلها مع المتطرفين سواء عن طريق إجراء محاكمات صورية للمخالفين منهم تنتهي في الغالب بالحكم عليهم بالحبس لفترات محدودة، سرعان ما يتبعها عفو من الرئيس. وأخذت مخاوفهم شكل تساؤلات يطرحها الباحث العلماني يديديا يتسحاقي على النحو التالي «هل هوية اليهودي تكمن فقط في الدين اليهودي؟ وهل بدون العلاقة مع الدين لا معنى للوجود اليهودي؟ هل اليهودي المتدين يهودي أكثر من اليهودي غير المتدين؟ وما هي طبيعة اليهودية الإصلاحية إذن؟ وما هو الفارق بين الهوية الإسرائيلية والهوية اليهودية؟ هل هناك يهودية علمانية؟»[28]. وبدأت مخاوفهم تتزايد أيضاً خشية الإكراه الديني فتأسست عدة جماعات واتحادات هدفها الوقوف في وجه الحركات والأحزاب والقوى الدينية للحد من تأثيرها على المجتمع الإسرائيلي. ففي عام 1986 تأسست «الحركة الإسرائيلية العلمانية». وفي عام 1988م تكونت منظمة جديدة لمحاربة الإكراه الديني أطلق عليها «منظمة الحرية: النضال ضد الخضوع للتسلط الحريدي»، تتألف من اثنتين وأربعين منظمة في إسرائيل وخارجها. وكان من أبرز قادتها الشاعر الإسرائيلي يهودا عميحاي[29]. فقد بات واضحاً للعلمانيين أن المتدينين يمنحون أنفسهم صلاحية الحقيقة المطلقة التي ترفض التفاهم مع أي رؤية أخرى، وبذلك يرفضون حتى الحوار مع العلمانيين. بينما لا يرفض العلمانيون من الأساس إمكانية وجود المتدينين وممارسة حياتهم، على ألا يؤثر ذلك على نمط حياتهم[30]. من هنا لم يكن مستغرباً سماع أصوات علمانية تتعالى مطالبة بشنق المتدينين على أعمدة النور في الشوارع، أو وضعهم في جيتو في النقب، أو تجميعهم في معسكرات تجمع المشبوهين[31].

وتأتي هذه العلاقة غير المتوازنة لحساب المتدينين في أعقاب تعادل

قوة الحزبين الكبيرين «العمل» و«ليكود» في انتخابات عام 1988م، والحاجة الماسة من قبل هذين الحزبين لهذه الأحزاب الدينية في تشكيل الحكومة، وأصبح دورها يسمى «لسان الميزان». كما لم يكن بمقدور إسحاق رابين بعد انتخابات عام 1992م تشكيل حكومة دون مشاركة ودعم المتدينين ممثلة في حزب «شاس» الذي أبرم اتفاقاً ائتلافياً حصل بموجبه على مكاسب بالغة الأهمية[32].

وكان عام 1996م بمثابة نقطة تحول أخرى وهامة في مكانة القوى الدينية في إسرائيل، فازدادت شراسة وازدادت قوتها الابتزازية، وذلك في ضوء فوزها الكبير في انتخابات هذا العام. فقد حصلت على ثلاثة وعشرين مقعداً، وشاركت كل الأحزاب الدينية («مفدال»، و«شاس»، و«يهدوت هتورا») لأول مرة في الائتلاف الحكومي مع اليمين الصهيوني المتطرف بزعامة بنيامين نتنياهو. وبعد هذا العام دعا البعض العلمانيين في إسرائيل إلى حزم حقائبهم والرحيل من إسرائيل، ليس فزعاً من خطر الحرب، بل هرباً من الدوائر الدينية المتعصبة المعارضة بل والرافضة لأسلوب حياتهم العلماني[33]. وتزايدت مكانة هذه الأحزاب على الساحة السياسية الإسرائيلية، بعدما أصبح المجال مفتوحاً أمامها لتحقيق المزيد من المكاسب على أرض الواقع، بعد أن بلغ عدد مقاعد الأحزاب الدينية الثلاثة في الكنيست بعد انتخابات عام 1999م يزيد على عدد مقاعد أي حزب علماني آخر بما في ذلك الليكود والعمل، فقد حصلت على سبعة وعشرين مقعداً (شاس سبعة عشر مقعداً، ويهدوت هتورا خمسة مقاعد، ومفدال خمسة مقاعد) وفي المقابل حصل حزب «إسرائيل وحده» على ستة وعشرين مقعداً، وحزب ليكود تسعة عشر مقعداً فقط.

كانت نتائج الانتخابات السابقة بمثابة انعكاس للمد الديني السريع والمنتشر الذي ترتب عليه تبلور ما يمكن أن نسميه «المجتمع المتدين المتكامل»، الذي تعززه ثقافة دينية، وتتوفر له مؤسسات مدنية وعسكرية وتعليمية، وله ميزانيات ضخمة، وتحت تصرفه عناصر بشرية مدربة تدريباً عسكرياً داخل

المعاهد الدينية العسكرية التي تخضع للتيار الديني القومي الصهيوني. وأصبحت الأدبيات الصهيونية تطلق على أفراد هذا المجتمع «أصحاب القبعات المنسوجة» (بعالاي هكيبا هسروجا) لتميزهم عن بقية أفراد المجتمع[34].

هكذا أقام المتدينون مجتمعاً خاصاً بهم، تتم داخله ممارسات ترتبط بالشريعة، ويرسم حدود الحوار مع المجتمع العلماني من خلال وضع خطوط فاصلة أساسها الحلال والحرام، والنجس والطاهر، والشرعي وغير الشرعي، وتحدد من يستحق أن يكون داخل الجماعة اليهودية ومن خارجها. فهم يوظفون النصوص الدينية لمنع الانسحاب من الأراضي الفلسطينية، فالشريعة تحرم الانسحاب من الأراضي الفلسطينية المحتلة، كما تحرم إعادة انتشار القوات الإسرائيلية، وتؤثم كل من ينفذ أمراً بذلك أو يساعد على ذلك. كما رسموا حدوداً جديدة من لدنهم ثم ربطوها بالشريعة بعد ذلك. والمثال على ذلك وصفهم للعلمانيين بتعبير «متيونئون» (متيفنيم) (نسبة إلى اللغة اليونانية)، وهو تعبير يعني أنهم «مبادون» (موشماديم) أي يستحقون الإبادة، والشريعة تسمح بطرد «المبادين» بعيداً عن اليهود، فهم لا يرثون ولا يدفنون في مقابر اليهود[35]. فالحاخام نسيم ياحين يحدد معيار التعامل مع العلمانيين بقوله «أفضل التعامل مع العلمانيين على أنهم مرضى بأمراض مزمنة، فالعلماني أسوأ من المريض، وأنا أطلق عليهم تعبير المرضى (حولانيم)»[36]. وتحدث باحثون متدينون عن انتصار التيار الديني مقابل تراجع التيار العلماني وتقهقره. فالمجال الذي يعتبر انتصار للعلمانيين - كما يقول أوري يزهار - وهو عدم إغلاق المحال ودور اللهو يوم السبت تحكمه مصلحة علمانية تسعى وراء تحقيق منافع مادية خاصة. ويؤكد الكاتب نفسه على أن «هزيمة» العلمانيين محسومة بسبب الفراغ الإيديولوجي الذي نتج عن الاختفاء التام للصهيونية الاشتراكية. فالدين والقومية نجحا في تبرير وشرح الوجود اليهودي في إسرائيل هنا والآن أكثر من العلمانية الليبرالية التي تتبنى «حرية الفرد والديمقراطية السياسية»[37].

وفي الانتخابات التي عقدت في بداية عام 2003م حصلت الأحزاب الدينية على اثنين وعشرين مقعداً موزعة على النحو التالي: شاس أحد عشر مقعداً، ويهدوت هتورا خمسة مقاعد، ومفدال ستة مقاعد. وهكذا احتفظت الأحزاب الدينية بعدد مقاعد يقارب عدد المقاعد التي حصلت عليها من قبل، وإن فقدت مقعداً واحداً بالمقارنة بنتائج الانتخابات السابقة. ويرد هذا إلى النزاعات والصراعات التي بدأت تشهدها بعض الأحزاب الدينية ومنها حزب «شاس» الذي انقسم على نفسه، بعدما تشكلت من داخله حركة جديدة باسم «محبة إسرائيل» (أهافات يسرائيل) برئاسة كبير الحاخامات يتسحاق كدوري، ليشكل خصماً لحزب شاس في انتخابات عام 2003م، إلا أن هذا الحزب الجديد لم يتجاوز نسبة الحسم المطلوبة، ولكنه بلا شك أثر على عدد المقاعد التي حصل عليها حزب شاس في هذه الانتخابات من سبعة عشر مقعداً في الانتخابات السابقة إلى أحد عشر مقعداً في هذه الانتخابات. كما انسحب من حزب شاس عضو الكنيست ديفيد طال لينضم إلى حزب ليكود. هذا إلى جانب التفوق الكبير الذي حققه حزب «شينوي» العلماني في هذه الانتخابات. فقد حصل على خمسة عشر مقعداً، فكان مفاجأة هذه الانتخابات.

ويشارك في الحكومة الحالية الحزب الديني القومي «مفدال» برئاسة أفي إتام مع حزب «شينوي» العلماني برئاسة يوسيف لبيد، فقد التقى النقيضان في هذه الحكومة انطلاقاً من القاعدة التي تقول إن «دور الأحزاب الدينية الرسمية داخل إطار البناء العام للحياة السياسية في إسرائيل، دور تتحكم فيه سياسة التوفيق والائتلاف وهو محور الحياة السياسية الإسرائيلية[38]. ورفض حزب شاس ويهدوت هتورا المشاركة فيها. وقد هاجم الحاخام عفوديا يوسيف الزعيم الروحي لحزب شاس أرييل شارون رئيس الحكومة الإسرائيلية الحالية لأن ضم لائتلافه حزباً علمانياً وتجاهله، فأطلق عليه تعبير «رئيس حاوية القمامة لحزب شنيوي». كما هاجم حزب مفدال

وقال عن أعضائه إنهم «أسوأ من أعداء الدين، لقد مهدوا الطريق أمام أعداء الدين (أي العلمانيين) لدخول الحكومة»[39].

ويمكن تحديد أسباب ازدياد حدة الصراع والاستقطاب بين المتدينين والعلمانيين ومجالاتها على النحو التالي:

أ - ينظر الجمهور المتدين إلى الجمهور العلماني على أنه جمهور «يفتقر إلى القيم» ويعيش في حيرة دائمة، وأنه ليس لديه ما يطرحه، بينما ينظر الجمهور العلماني إلى الجمهور المتدين على أنه جمهور متحجر وغير عصري ويسعى إلى تدمير الدولة. ويدلل الحاخام أفيشاي شتكوهامار على صحة موقف الجمهور المتدين بارتفاع نسبة الجريمة بين العلمانيين ووصولها إلى حدها الأدنى بين المتدينين، فلا اغتصاب ولا قتل، بل لا يوجد قسم شرطة في مدينة المتدينين «بني باراك»، ويدلل أيضاً على ذلك بانخفاض معدلات العنف في مدارس المتدينين مقابل ارتفاعها في مدارس العلمانيين، واحترام المعلمين هنا وعدم احترامهم بالقدر الكافي هناك[40].

ب - يقوم الجدل بين المعسكرين بين «دولة الشريعة» و«دولة القانون» حول هوية الدولة. فالمتدينون يطالبون بشكل ديني لإسرائيل يقوم على أساس من أحكام التوراة وتشريعاتها، بينما يطالب العلمانيون بتطبيق النظام السياسي المدني الدستوري في إدارة شؤون الدولة. والعلمانيون يعتبرون أن خضوع معاملاتهم الاجتماعية للقضاء الشرعي لا يجعلهم مواطنين في دولة وإنما أبناء طبقة دينية. فهم لا يمكنهم الزواج أو الطلاق في إسرائيل إلا كيهودي أو مسلم أو مسيحي أو درزي. ولا يمكن حدوث اختلاط في الزواج إلا إذا سمح أحد الأديان بذلك. وهذا يعني أن الزواج والطلاق يحوي قدراً من فرض القانون الديني على غير المتدينين. وهكذا يبدو الاختلاف هنا حول شكل وأسلوب الحياة الاجتماعية في المجتمع الإسرائيلي، أي حول هوية الدولة[41]. وعلى الجانب الآخر نجد الحاخام

يوسيف عوفديا - الزعيم الروحي لحزب شاس المتشدد - يحذر المتدينين من التوجه إلى الجهاز القضائي العلماني، «فجميعهم لا يؤمنون بالتوراة، كلهم كفار، قوانينهم هي نفسها قوانين الأغيار»[42].

جـ - الصراع السياسي بين «الأحزاب الدينية» و«الأحزاب العلمانية». وحول هذا تقول شولاميت ألوني، رئيسة حزب ميريتس العلماني ووزيرة التربية والتعليم السابقة: «حينما يشهد المجتمع صراعات سياسية بين الدين والدولة، يتزايد الجهل والخوف من المعرفة والانفتاح، وفي المقابل تتزايد حدة المعارضة تجاه من يريد الانفتاح. فحينما تصبح للدين قوة سياسية واقتصادية يتحول الدين إلى أداه ضد التقدم والانفتاح»[43].

د - وجود شبكات تعليم منفصلة عن التيار العلماني. يعلق أحد الكتاب العلمانيين على ذلك بقوله «نراهم طوال الوقت يبنون معاهد دينية (يشيفوت) ويتحدثون عن التعليم المستقل، وبناء مؤسسات تعليم التوراة. فكل ما يعنيهم هو التعليم والتعليم والتعليم»[44]. فحزب شاس - مثلاً - يدخل في صراع منظم ويضع خططاً محكمة من تأسيس شبكة تعليم ديني ويعمل على انتشارها والحصول على ميزانيات لدعمها[45].

هـ - انغلاق الجمهور الديني على نفسه بعيداً عن الجمهور العلماني (أحياء منفصلة ومستوطنات منفصلة مثلما في نتانيا وبني باراك والقدس)، وذلك لخشية المتدين من التعرض لتأثير العلمانيين المدمر. وحول هذا تقول الدكتورة أفيفا أفيف« إن البناء الجماعي الذي يعيش فيه اليهودي المتدين يتيح له أن يشعر بالانتماء والثقة»[46]. لذا يعتبر المتدينون انفسهم قطاعاً منفصلاً ومتميزاً داخل المجتمع الإسرائيلي. ولم يكن مستغرباً أن يطلق الحاخام المتشدد يسرائيل إنجلر دعوته الأخيرة بالانفصال الرسمي عن العلمانيين، بعد أن يئس من إمكانية التعايش بين الجانبين[47].

و - الاتجاهات المتطرفة في اليمين وفي اليسار، والتي يهدد كل منها الآخر،

وعلى الأخص فيما يتصل بقضايا الاستيطان وما يسمى «أرض إسرائيل الكبرى»[48] وقد ظهر هذا الأمر في أعقاب نتائج انتخابات عام 2003م حينما أعلن حزب «شينو» العلماني رفضه للأحزاب الدينية المتشددة ممثلة في حزب شاس ويهدوت هتورا، كما رفضت هذه الأحزاب بدورها مجرد الجلوس مع «لبيد» رئيس الحزب في حكومة واحدة إلا إذا وضع شال الصلاة (طاليت). ورغم اعتراضات حزب شينو على أن يشارك في حكومة بها أحزاب دينية متشددة إلا أنه أبدى استعداده لمشاركتها في حكومة واحدة فقط مع إطلاق الصاروخ العراقي الأول - أثناء الاجتياح الأمريكي البريطاني للعراق - وسيخرج منها مع إطلاق آخر صاروخ، أي حكومة طوارئ تشكل في حالة نشوب حرب ضد العراق.

ز - القوة التي بات يتمتع بها المتدينون وإحساسهم بالزعامة تحدث مزيداً من التوتر في العلاقات مع العلمانيين. وينبع هذا التوتر من الحقيقة التي تفيد بأن المجتمع المتدين في إسرائيل يجمع بين الوقوف على الهامش من ناحية واعتبار ذلك في المركز من ناحية أخرى. فالمتدين يؤكد على نقطة محورية مفادها أن الغالبية علمانية والأقلية متدينة، ولهذا فإن المسؤلية الكبرى لا تقع في نهاية الأمر على عاتق المتدينين وإنما على عاتق العلمانيين (الأغلبية)[49]. فنتائج حرب 1967م ترد إلى المتدينين وتفسر تفسيراً مسيحانياً، وهزيمة عام 1973م يتحملها العلمانيون والحركة العمالية وحزب «مباي» ويعاقب بدعم انتخابه وانتخاب اليمين المتطرف عام 1977م.

حـ - بدأ العلمانيون يبدون تذمرهم من إعفاء طلاب المدارس الدينية من الخدمة العسكرية بدعوى أنهم بدراستهم للتوراة هم «جنود في جيش الرب»[50]. وفي ظل العبء العسكري المتزايد خلال حرب عام 1973م والغزو الإسرائيلي للبنان عام 1982م والانتفاضة الفلسطينية الأولى والثانية وفي ظل إلحاح العلمانيين على هذه القضية أصبحت قنبلة موقوتة قد يؤدي انفجارها في أي وقت إلى سلسلة من الانفجارات

المتتالية داخل إسرائيل. وبدأت مشاعر الظلم لدى العلمانيين تذهب بعيداً إلى حد مناقشة جدوى التواجد في دولة لا توفر لسكانها المساواة في العيش وفي الموت[51]. وبالفعل أصبحت قضية تجنيد اليهود المتشددين (حريدم) في الجيش تتحول إلى إحدى الأوراق السياسية لدى جميع الأحزاب بهدف إرضاء جماهير ناخبيها[52]. والأمر الذي يثير الدهشة هو الفتوى التي أفتى بها بعض الحاخامات بأن من حق هؤلاء الدارسين المتدينين الاستفادة من أموال صناديق الإعانة، فهم في وضع مقدس، معفيون من أي واجب أخلاقي تجاه المجتمع الذي يعيشون فيه، ومعفيون من ممارسة أي عمل آخر[53].

ط - كان الاستيطان ومازال أحد المحاور التي تغذي وتؤجج نار الصراع بين العلمانيين والمتدينين. فعمليات الاستيطان التي تزايد معدلها في أعقاب حرب عام 1973م لم تكن موجهه أساساً، كما اعتقد البعض، ضد العرب بل كانت موجهه إلى الداخل، أي إلى العلمانيين الإسرائيليين. فلم ينظر هؤلاء إلى العرب على أنهم مصدر تهديد للسلطة الدينية، بل مصدر التهديد هم العلمانيون الذين يتبنون - في نظر المتدينين - أفكاراً صهيونية علمانية عفى عليها الزمن. وهم بالاستيطان يخلقون واقعاً جديداً يجعل أية حكومة عمالية علمانية تقف عاجزة في مواجهتها للمستوطنات اليهودية، وأي مساس من جانبها بالنشاط الاستيطاني يعني تفجر حرب أهلية ضروس، في ضوء ما يتردد الآن من أن المتطرفين اليهود يكدسون الاسلحة داخل المستوطنات، ويشكلون تنظيمات سرية متطرفة تضم عناصر دينية ويمينية تخطط للعمل ليس فقط ضد العرب الفلسطينيين في الأراضي المحتلة، بل أيضاً ضد القوات الإسرائيلية إذا جاءت لإزالة أية مستوطنه في إطار أية تسويه نهائية مع السلطة الفلسطينية[54].

ي - كان لمسيرة السلام دور هام وكبير في دعم وتعزيز دور الأحزاب والقوى

الدينية بشكل غير مباشر، الأمر الذي ترتب عليه تأجيج نار الصراع بينهم وبين العلمانيين، وبات من المعروف أن العامل الديني أو العامل العلماني يؤثرا أكثر من أي عامل آخر، على موقف الأفراد من مسيرة السلام مع العرب[55]. فلقد جذبت سياسة القوة التي انتهجها العلمانيون في علاقتهم بمحيطهم العربي أنظار المتدينين وشدتهم إليها، الأمر الذي أوجد ديناميكية داخل الجمهور المتدين. من هنا أدت بعض التوجهات السلمية التي كشفت عنها حكومة رابين - بيرس عن احتدام الحوار بين العلمانيين والمتدينين، ففي هذه العملية السلمية سيفقد اليهود - حسب تصور المتدينين - ميزة القوة أمام الأغيار، وذلك في ظل حل يقدم وضعاً عادياً ومتساوياً لليهود في علاقاتهم بمحيطهم العربي[56]. وهكذا ضاعت الحدود وانتهكت القواعد في اللحظة التي تنازل فيها العلمانيون، باعتبارهم يمثلون السلطة الحاكمة، عن علاقاتهم، التي تتسم بالقوة، مع الأغيار (العرب). فالعملية السلمية واحتمالات التوصل إلى اتفاق مع الفلسطينيين تقوض فتاوى المتدينين المتشددين بقتل العرب. فقد أفتى أحد حاخامات حركة «جوش إيمونيم» بأن «تحريم القتل في التوراة يقتصر فقط على من يشارك فقط في التوراة والتراث اليهودي. فغير اليهودي - أي العربي - يحل قتله من عمد وقصد». ويفتي د. يسرائيل هس - الأستاذ بجامعة برإيلان - بأن «العرب هم أبناء عماليق، وتحل إبادتهم من على وجه الأرض». فعلاقة الرب بالأغيار - كما يراها هؤلاء المتشددون - هي نفسها العلاقة بالاعتداء، المستباحة دماؤهم، مثل طلاب «الكلية الإسلامية» في الخليل، لأنهم - حسب هذه الفتوى - يستحقون الموت[57]. ويستطرد موشيه فايجلين - رئيس الحركة اليمينية الدينية المتشددة «هذه أرضنا» (زو أرتسينو) - حول هذه العدوانية والمنصرية والعنف مع العرب بقولة «الرد الوحيد على الهجمات العربية القاتلة هو محو القرية عن بكرة أبيها. فمن الأفضل قتل ألف مواطن من مواطني الأعداء العرب على المخاطرة بشعرة واحدة من شعرات أحد

الجنود اليهود»[58]. ولم يكن من المستغرب تبعاً لذلك الكشف عن عصابة يهودية كانت تخطط لتفجير قبة الصخرة، بهدف نشوب حرب شاملة بين المسلمين واليهود، يحتمل أن يحل بعدها - كما يزعمون - الخلاص المسيحاني[59]. ويضيف الحاخام يهودا عميتال رئيس أحد المعاهد الدينية العسكرية أن «العملية السلمية أغلقت أمامنا الباب أمام الحديث عن الحقوق التاريخية»، وظهرت بدلاً من ذلك إيديولوجية عدم وجود مكان آخر، والتي تقضي بالإقامة في حدود إسرائيل الحالية فقط[60]. ومن المحتمل مع كل تقدم في مسيرة السلام - كما يقول الدكتور محمد محمود أبو غدير - أن يتصاعد تدخل الزعامات الدينية ضد أي قرارات تصدر عن الحكومة أو الجيش، إذا ارتبط ذلك بالانسحاب من الأراضي المحتلة وإزالة مستوطنات، بإصدار فتاوى تدعو إلى عدم احترام قرارات الحكومة أو أوامر القادة العسكريين[61]. ويكشف التيار المتشدد عن وجهه القبيح المتمسك بالحرب والرافض للسلام في الغضب الكبير والثورة العارمة التي أبداها القائد العسكري المتدين عميدرور عندما سمع قصيدة ملحنة للشاعر حاييم حيفير بعنوان «الحرب الأخيرة»، والتي تتمنى كلماتها أن تكون حرب عام 1973م آخر الحروب التي تخوضها إسرائيل في المنطقة، كما اعترض أيضاً على أغنية تحمل عنوان «شتاء 73» للكاتب شموئيل هسفري، تدعو كلماتها إلى الهدف نفسه، مؤكداً على أنه من الكذب القول بأننا وعدنا بأن نطلق حمامة بيضاء في السماء، أو وعدنا برفع غصن زيتون كما ورد في هاتين الأغنيتين. إننا لم نقدم وعداً بأن تكون حرب عام 1973 هي آخر الحروب[62]. وقد تجلت هذه المواقف والتصريحات المتشددة في أبلغ صورها بعد التوقيع على اتفاق أوسلو بين إسرائيل والفلسطينيين لتصدر فتوى بإهدار دم إسحاق رابين، ترجمها أحد الشباب المتدين من خريجي المعاهد الدينية العسكرية عملياً بإطلاق النار على رئيس الوزراء عام 1995م.

وهكذا بات واضحاً للجميع أن المتدينين يحاربون كما لو أن الحديث عن حرب أهلية، في الجانب العنيف خرجت من صفوفه قوى عملت على تهديد الاستقرار الإقليمي (العصابات السرية اليهودية)، وتنفيذ عمليات إرهابية جماعية (جولدشتاين وغيره)، والتهديد بالتمرد المسلح (حركة «هذه أرضنا» (زو أريتسينو) و(أنصار الكهانية) وقتل رئيس حكومة (يجآل عمير). وعلى المستوى السياسي قام اليمين الإيديولوجي بتفعيل الدمج بين التعصب ونبوءة تحقيق نهاية العالم (مثل نبوءة إفي إيتام -رئيس حزب مفدال- عن المسيح المنتظر). إن الحرب على - ما يسمى - الإرهاب ومخاطر السلاح غير التقليدي والمعاناة جراء الانتفاضة تتحد مع النمو الديموجرافي المتزايد للمتدينين، ومع ميل المهاجرين الجدد إلى المعسكر «المتشدد» تتاح فرص غير عادية أمام المتعصبين اليمنيين والصقور وأتباع المسيح المنتظر[63].

لقد أخذ الصراع بين المتدينين والعلمانيين أبعاد خطيرة باتت تهدد بنية المجتمع الإسرائيلي، ليصل إلى ذروته بصدور فتوى دينية بإهدار دم رابين عام 1995م. وبات من المؤكد في حالة وصول الأحزاب الدينية إلى سدة الحكم أنها ستفرض قوانينها وعاداتها على المجتمع الإسرائيلي، كله بحيث لن يبقى أمام العلمانيين سوى المطالبة بالحكم الذاتي الخاص بهم داخل الدولة. بل تصور البعض قيام دولة في نهاية المطاف، ليس دولة إسرائيلية، وأخرى فلسطينية، بل دولة دينية أخرى علمانية. ومع تعاظم قوة المتدينين ووضعهم السياسي أصبح العلمانيين في حالة دفاع عن النفس والمتدينين في حالة هجوم، إلى حد أن كثيرين منهم يتنبأ بانتصار المتدينين واختفاء العلمانيين تماماً، بحيث يشير المتدينون إلى العلمانيون القلائل الذين يسيرون في الشوارع باعتبارهم أقلية، ويصبح العلمانيون أغياراً يتحدثون العبرية[64]. من هنا تعالت الأصوات في المجتمع الإسرائيلي التي تطالب بالفصل بين الجانبين، بل ورأى البعض ضرورة إقامة دولتين منفصلتين، واحدة للمتدينين والأخرى للعلمانيين، ويكون لكل واحدة منها دستورها الخاص، ومنظومة القوانين التي تطبقها، ويتم تشكيل حكومة فيدرالية عملياً تتولى أمور القضايا

الخارجية والأمنية فقط، ويكون الجيش مشتركاً بين الدولتين، وتمول الميزانية من ضريبة فيدرالية، ولا يكون التجنيد فيها إجبارياً[65].

وفي ظل هذا الاستقطاب والصراع المتزايد عقدت حلقات نقاش وندوات ومؤتمرات داخل إسرائيل وخارجها، بتمويل إسرائيلي وغير إسرائيلي لمناقشة هذه القضية، في محاولة لإيجاد الحلول لها وذلك في ضوء شيوع اصطلاح «الحرب الأهلية» بين المتدينين والعلمانيين في أجهزة الإعلام الإسرائيلية والأجنبية[66]، وفي ضوء إعادة استخدام تعبيرات قديمة من التراث اليهودي، تفرق بين الأبيض والأسود، الخير والشر، مثل تعبيرات «أبناء النور» للإشارة إلى العلمانيين «وأبناء الظلام» للإشارة إلى المتدينين المتشددين[67]، وفي ضوء تزايد قوة الأحزاب والقوى الدينية اليهودية، بعد أن أصبحت أقوى من أي وقت مضى، ولديها قوة انتخابية عظيمة، مما قد يشجعها على مواصلة العمل من أجل السيطرة على الدولة كلها. ويمكن لهذا أن يتأتى من خلال تطوير آليات يحددها المجتمع هدفها ضبط هذا الصراع والحد منه على الأقل، إن لم يكن في الإمكان القضاء عليه[681]. ففيما يتعلق بتجنيد الشباب المتدين (حريدي) في الجيش الإسرائيلي تشكلت لجنة في الكنيست رأسها قاض يدعي «ديفيد طال» لدراسة هذه القضية والتوصل إلى حل وسط يرضي العلمانيين والمتدينين. وتم تمرير هذا القانون - الذي سمي بـ «قانون طال» - في القراءة الثالثة، والذي يقضي بتأجيل استدعاء الشبان المتشددين للتجنيد العسكري من سن الثامنة عشرة إلى الثانية والعشرين ليؤدي خدمة وطنية إلزامية. ويقترح القانون الجديد على الشبان المتدين آلية للتخلص من الخدمة الوطنية عند بلوغ أحدهم عامه الثاني والعشرين، وهي تقديم خدمات عامة سنوياً لفترات حددها القانون. وبهذا يتم لأول مرة إعفاء المتدينين المتشددين من التجنيد الإجباري بسن القانون، يلزمهم بأداء الخدمة الوطنية في إطار الدفاع المدني لمدة أسبوعين من كل سنة. وقد تحفظ أعضاء كنيست علمانيون على هذا القانون «لأنه سيكون أسوأ من قوانين نير نبرج؛

لأن تلك القوانين ميزت بين اليهود وغير اليهود بينما ميز هذا القانون بين اليهود واليهود[69].

ونظمت دورية «عيتوم شفيعم فشيفع» حلقة نقاش حول العلاقة بين الدين والدولة، ضمت بعض رموز المتدينين والعلمانيين لمناقشة هذا الصراع المحتدم بين الجانبين. وتوصل الجانبان إلى حقيقة مفادها ضرورة انفتاح المتدينين على المجتمع وضرورة أن يسود التسامح بين الطرفين[70]. كما عقدت جامعة تل أبيب بالإشتراك مع مركز «تامي شتاينمنتس لأبحاث السلام» و«صندوق كونراد أدباور» ندوة حول العلاقات بين المتدينين والعلمانيين في إسرائيل وتداعياتها الاجتماعية والسياسية. ناقشت هذه الندوة عدة محاور منها: الهوية اليهودية والهوية الإسرائيلية، وإمكانية فصل الدين عن الدولة، وحدود التسامح المتبادل، وأثر الدين على الحوار العربي الإسرائيلي. وتوصل المشاركون إلى ضرورة حل هذا الصراع أو على الأقل وضع آليات تضمن سبل العيش معاً[71].

ورغم هذه الندوات واللقاءات وحلقات النقاش إلا أن الصراع بين المتدينين والعلمانيين عصي على الحل؛ لأنه «بات ينحصر - كما يقول الكاتب داني تروفر - في بناء أسوار للدفاع عن الذات أو الخضوع التام من طرف لطرف آخر، وهذا لن يحدث[72]. وهكذا يصبح التوفيق بين الجانبين - كما يرى الأستاذ الدكتور محمد خليفة حسن أحمد - صعب جداً؛ لأن الطرفين غير مستعدين للتنازل عن موقفيهما، وهما في حالة هدنة تأخذ بإبقاء الوضع كما هو عليه خشية تفاقم الصراع وتحوله إلى صراع مدمر للمجتمع[73].

ثانياً: انعكاسات الصراع بين المتدينين والعلمانيين في المسرحية العبرية الحديثة:

وقف كتاب المسرحية العبرية الحديثة بالمرصاد لمتابعة مظاهر وأشكال الصراع بين العلمانيين والمتدينين والتعبير عنه في المسرحية، وعرض هذه

المسرحيات على خشبة المسرح للتأثير على القراء والمشاهدين بالتحذير من مخاطر المد الديني والآراء المتشددة التي يتبناها هؤلاء المتدينون.

ابتعد المتدينون عن المشاركة في الحياة الثقافية بشكل عام والكتابة المسرحية والعروض المسرحية بشكل خاص؛ لأنهم اعتبروها عملاً يتنافى مع وصايا الدين[74]. من هنا ترك الباب مفتوحاً أمام العلمانيين لتصبح لهم الغلبة والسيطرة على المؤسسة الثقافية بشكل عام، والمؤسسة المسرحية بشكل خاص. ولم يخف المتدينون مخاوفهم وقلقهم من سيطرة العلمانيون على هذه المؤسسات الثقافية، ودورها في تنميط الشخصية الدينية في شكل سلبي يرفضه المتدينون. وحول هذا يقول الحاخام «أفيشاي شتو كهامار»: «لا يعرف الجمهور العلماني عن الجمهور المتدين إلا ما تنشره المؤسسة الثقافية المعروفة بعدائها وعدم تعاطفها مع اليهود المتشددين»[75]. ويوجه الحاخام عوفاديا يوسيف - الزعيم الروحي لحزب شاس - نقده الواضح الذي لا لبث فيه للمؤسسة المسرحية بقول «أولئك الذين يمثلون في المسرح، لن يحظوا برؤية وجه الرب، لا في حياتهم ولا في مماتهم، وينتظر كل مسرحي كرسي كهربائي يعدم عليه»[76]، مطالباً المتدينين بعدم دفع الضرائب التي توجه إلى المؤسسات الثقافية التي تمارس دوراً معادياً لهم، من هنا يطالب بتقليص ميزانية المؤسسات الثقافية والفنية إلى حدها الأدنى. والخطورة التي يستشعرها المتدينون من هذه المؤسسات هي أنها أصبحت المنفذ الوحيد أمام الجمهور الإسرائيلي للتعرف على عالم المتدينين، وذلك في ضوء انغلاق المتدينين في أحياء خاصة بهم، وعدم اختلاطهم بفئات المجتمع الإسرائيلي المختلفة.

ومن السهولة بمكان أن نلمس عداء الأدباء العلمانيين للمتدينين في تصريحاتهم الواضحة والصريحة. فقد كتب الأديب «عاموس عوز» «حينما ننظر إليكم من بعيد نرى فيكم تهديداً خطيراً على الغالي والمقدس لدينا. ينعكس منكم خطر إبعاد إسرائيل من الربط من التراث اليهودي والإنسانية الغربية»[77]. أما الكاتب ديفيد جروسمان فيرى -في كتابه «الزمن الأصفر»

(هزمان هتسهوف) الذي مسرح فيما بعد - أن أفراد حركة «جوش إيونيم» المتطرفة هم مصدر الشر وسيشكلون نهاية «شعب إسرائيل»، حيث سيقودونه إلى الدمار والهلاك[78].

بدأ تناول المسرحية العبرية لقضايا الصراع بين المتدينين والعلمانيين في مرحلة التنوير (هسكالا) وفق المفاهيم السائدة في هذا الطور المبكر من الأدب العبري الحديث. وقد كان طرفا الصراع في هذه المرحلة هم المتنورون من ناحية والحسيديم (أتباع الحركة الحسيدية المتدينة) من ناحية أخرى. ولقد نجح المتنورون (مسكيليم) في توظيف المسرحية - كجنس أدبي - كسلاح يوجه ضد الحركة «الحسيدية» المتدينة وأتباعها «حسيديم». فنشرت بعض الأعمال المسرحية التي تنتقد المؤسسة الدينية ورموزها التي وصفت بالتحجر وترفض التحديث، وتخدع البسطاء من اليهود وتمالئ السلطات على حسابهم من ناحية، وتبشر بأفكار عصر التنوير من ناحية أخرى. ومن هذه المسرحيات «حكاية شمشون» (معاسيه شمشون)، و«برج القوة» (مجدال عوز)، و«المجد للصالحين» (ليشاريم تهيلا) للكاتب موشيه حاييم لوتساتو، ومسرحية «طفولة وشباب» (يلدوت أوفحوروت) للكاتب برسفلي برازا، ومسرحية «المجد لبيت الحكمة» (تيفئيريت لبيت بينا) للكاتب أفرأهام بير جوتلوفر، ومسرحية «الحقيقة والإيمان» (إيميت فإيمونا) للكاتب آدم هكوهين مئير وغيرها. إلا أن هذه المسرحيات افتقدت إلى القيمة الأدبية، ولم تكن صالحة للعرض المسرحي؛ لأنها ركزت في الأساس على المضامين والأفكار التي تطرحها.

انتقل موقف المسرحية العبرية الحديثة المعادي للمؤسسة الدينية ورموزها مع انتقال مركز الأدب العبري الحديث من أوروبا إلى فلسطين. أضف إلى ذلك أن أدب هذه الفترة - «أدب پلماح» - ولد في ظل العلمانية، فقد تعلم أدباء هذه الفترة في حركة العمل، بتوجهها الاشتراكي العلماني[79]. كما ظهرت في تلك الأثناء إمكانية جديدة لم تكن متوفرة للمسرحية العبرية خلال مرحلة التنوير، وهي وجود عدد من المسارح يمكن عرض هذه المسرحيات عليها.

كان مسرح «هكومكوم» - الذي أسسه الشاعر أفيجدور همئيري - من المسارح المهمة ذات التوجهات الساخرة. فقد انتقد هذا المسرح المؤسسة الدينية وحاخاماتها الذين يوهمون الناس بقدراتهم الخارقة وإمكانياتهم العالية. كتب همئيري مسرحية من فصل واحد بعنوان «اجتماع الآلهة لإصلاح الشر بين اليهود"«يشيفات ريبونيم لتكانات هممزاروت بيسرائيل) شكل فيها مؤسسة الحاخامية في صورة أربعة حاخامات بشكل تهكمي، متهكمين لا يعرفون ما يدور حولهم، مختلفين في آرائهم[80]. كما عرض مسرحية أخرى بعنوان «على كرسي المحاكمة» (عل كيس همشباط) ينتقد فيها المؤسسة الدينية أيضاً. شاركت المسارح الساخرة الأخرى مثل «همطأطئ»، الذي كان امتداد لمسرح «هكومكوم» الذي لم يدم طويلاً، ومسرح «موعادون هتيئترون» في توجيه النقد للمؤسسة الساخرة. فقدم مسرح «موعادون هتيئترون» - الذي أخذ على عاتقة منذ تأسيسه مهاجمة المؤسسة الدينية - أول عرض له بعنوان «الجماعة الطيبة» (هحفريه توفيم) يسخر فيها من مؤسسة الدفن «حفرا كديشا» التي تشرف عليها الحاخامية.

ومع قيام إسرائيل استمر عزوف المتدينين عن المشاركة في الحياة الثقافية والفنية بشكل عام، والمسرحية بشكل خاص، وباتت عدم مشاركتهم في هذه الأنشطة بمثابة إحدى السمات التي تميز هذه الجماعات وتعزلهم عن بقية أفراد المجتمع، بعدما باتوا ينظرون لها على أنها معادية تماماً للدين[81]. واستمرت في الوقت نفسه سيطرة العلمانيين على هذه المؤسسات بشكل عام، وازداد تنميط شخصية المتدين حدة، فبات اليهودي المتدين هو اليهودي الذي يرتدي ملابس سوداء، ويضع على رأسه طاقية منسوجة أو قبعة سوداء، وغطاء للرأس أو شال، تتدلى على وجنتيه سوالف طويلة، طريقة حديثة سريعة خنفاء، يخلط في طريقة حديثه بين عدة لغات منها العبرية واليديشية[82]. من هنا كان المسرح ساحة المعركة الهامة التي يمكن للعلمانيين أن يشنوا من خلالها حرباً بلا هوادة على المتدينين ومجتمعهم وعاداتهم وثقافاتهم وابتزازهم وكل الصفات السلبية التي عرفوا بها داخل المجتمع

الإسرائيلي. وكلما زاد بروز المتدينين على الساحة السياسية الإسرائيلية، وزادت مطالبهم بفرض مزيد من القوانين الدينية على الحياة الإسرائيلية زادت شراسة العلمانيين في مقاومة المتدينين من خلال عرض هذه المطالب الابتزازية على خشبة المسرح. من هنا يقول الحاخام «أفيشاي شتو كهامار» «من السهل أن ننسب التحريض ضد اليهود المتشددين (حريديم) إلى المؤسسة الثقافية لانتمائها الواضح للكتاب والإعلاميين والأحزاب اليسارية العلمانية»[83].

ومن الملاحظ أن معالجة الأدباء المسرحيين العلمانيين لصراعهم مع المتدينين ينحصر في ثلاثة أطر مهمة. الإطار الأول هو الأسلوب الكوميدي الساخر. وحول هذا يقول الدكتور رشاد الشامي «من الظواهر الجديرة بالرصد في الواقع الإسرائيلي شيوع ظاهرة المسرح الانتقادي الساخر الذي لم يتورع عن ذبح كل الأبقار المقدسة في إسرائيل على مشهد من قادتها، ومن كل القوى الدينية المتطرفة والقوى اليمينية الفاشي»[84]. فقد أتاح المسرح الساخر الانتقادي للكتاب العلمانيين إمكانية تفادي الخضوع للرقابة بنوعها، الرسمي والاجتماعي، خاصة وأن الأحزاب الدينية كانت تعارض بشدة أية محاولة من قبل الأحزاب العلمانية للتقدم بمشروع قانون في الكنيست لإلغاء الرقابة على الأفلام والمسرحيات[85]. والإطار الثاني هو أن هذه المسرحيات حينما كانت تجد طريقها إلى خشبة المسرح كانت تعرض على مسارح صغيرة، الأمر الذي يعني أن أعداد المشاهدين كانت صغيرة، جمهور جاء خصيصاً لإحساسه بالتعاطف مع رؤية كاتب النص. أما الإطار الثالث فهو الاستعانة ببعض الأعمال المسرحية العالمية لتكشف نفاق وفساد المؤسسة الدينية، وكانت مسرحية «ترتيف» للكاتب الفرنسي «موليير» خير مثال حقق للعلمانيين عدة انتصارات في صراعهم مع المتدينين وإن ظلت في إطار الكوميديا[86].

أ - مسرحية «ترتيف» وتوظيفها في الصراع بين العلمانيين والمتدينين

كانت الاستعانة بمسرحية «ترتيف» للكاتب الفرنسي موليير إحدى

الوسائل الهامة التي لجأ إليها الكتاب المسرحيون العلمانيون في صراعهم مع المتدينين. فكانت أكثر مسرحيات المسرح العالمي التي حظيت بإعداد مسرحي وترجمات، بحيث مثل توظيفها اتجاهاً واضحاً في نقد المؤسسة الدينية[87]. فعند عرض هذه المسرحية لا يمكن للرقابة، الرسمية والاجتماعية، أن تعترض؛ لأنها مسرحية من التراث المسرحي العالمي، وتصور مجتمعاً أوروبياً مسيحياً. فشخصية ترتيف رجل الدين الذي يتخذ من الدين ستاراً يخفي خلفه كل نفاقه وزيفه وأنانيته وضيق أفقه، وشخصية أورجون الذي انخدع في تدينه فسار خلفه، جعلت المسرحية نموذجاً لابتزاز الأموال تحت قناع الورع والتقوى[88].

بدأ توظيف مسرحية «ترتيف» في الصراع بين المتنورين والحسيديم في مرحلة التنوير «هسكالا»، لنقد المؤسسة الدينية أيضاً. وقد تجلى هذا الأمر في عمليات الإعداد المسرحي لهذه المسرحية أو ترجمتها إلى العبرية. فهناك مسرحيتان اعتمدتا في الإعداد المسرحي على مسرحية «ترتيف» هما «الحاخام حانوخ والحاخام يوسفري» (رابي حانوخ فرابي يوسفري) للكاتب أهرون فولسون، وقد أطلق في المسرحية على الحاخام يوسفري ترتيف اليهودي. ومسرحية «نافال الورع أو المنافق» (نافال هتسديك أو همتحازيه) للكاتب ديفيد فكسلر، الذي قصد بكتابة هذه المسرحية توجيه سهام نقده إلى شخصية حسيدية معروفة هو الحاخام أفراهام يعقوب فريدمان (1819م – 1883م)، فقدم المجرم المتورط مع السلطات الروسية ضد اليهود البسطاء، فكشف عن أفعالهم وتصرفاتهم المنافية للدين وتتم تحت ستار الدين[89]. كما كانت الفكرة المحورية لمسرحية ترتيف حاضرة بقوة في مسرحية «الحقيقة والإيمان» للكاتب أدام هكوهين، ممثلاً في شخصية «تسفعون» المقرب من عالم الحسيدية[90].

قام نحمان رازيكراتش بترجمة مسرحية «ترتيف» إلى العبرية عام 1901م بعنوان «ترتوف أو المنافق». ثم توالت الترجمات العبرية للمسرحية طالما احتدم الصراع بين المتدينين والعلمانيين. فتاريخ نشر أية ترجمة لهذه

المسرحية أو عرضها على المسرح يعني احتدام المواجهة بين الجانبين. فقام أفراهام شلونسكي بترجمة المسرحية عام 1932م لتعرض على مسرح «هبيما» وقام حاييم حيفير ويوسيف ميلو بإعدادها للمسرح عام 1950م لتعرض على مسرح «هكامري»، وقام ناتام ألترمان بترجمتها عام 1967م لتعرض على «المسرح البلدي بحيفا» عام 1970م، كما أعدتها المخرجة عدنا شفيت للمسرح لتعرض على مسرح «بيمات بئر شيفع» عام 1974م، ثم قام يهوشوع سوبول بترجمتها عام 1985م لتعرض على «المسرح البلدي بحيفا». ويعلق الباحث دان أوريان على عمليات الإعداد والترجمة لهذه المسرحية بقوله: «هوّد مترجمو هذه المسرحية ومعدوها شخصية ترتيف وحولوها إلى ممثل المؤسسة الحسيدية والمؤسسة الدينية في إسرائيل، فوظفها هؤلاء العلمانيون ضد نفاق المؤسسة الدينية اليهودية»[91].

ب – الصراع بين العلمانيين والمتدينين

كان توظيف مسرحية «ترتيف» سلاحاً قوياً في معركة العلمانيين ضد المتدينين، وحقق نجاحاً كبيراً، خاصة أنه كسر قاعدة عرض المسرحيات التي تنتقد المؤسسة الدينية على المسارح الصغيرة التي لا تحظى بإقبال كبير من قبل المشاهدين. فقد عرضتها معظم المسارح الإسرائيلية الكبيرة مثل مسرح «هبيما» و«هكامري» و«المسرح البلدي بحيفا» وغيرها.

شجع عرض مسرحية ترتيف على المسارح الكبيرة في إسرائيل وازدياد نشاط المتدينين على المستوى السياسي في نهاية السبعينات والثمانينات إلى خروج المسرحية الأصلية، التي تتناول الصراع نفسه عن طوق المسارح الصغيرة، فبدأ الكتاب المسرحيون يعرضون أعمالهم على المسارح الكبيرة لأن حدة المواجهة بين الجانبين بدأت تتزايد ولم يعد هناك مجال للموارية والاختفاء وراء الكوميديا أو المسرح العالمي أو العرض على المسارح الصغيرة. وحول هذا يقول الباحث دان أوريان «أدت حدة المواجهة بين الجانبين خارج

المسرح إلى تحرير المتدينين من جيتو المعالجة الساخرة، والتوجه نحو الواقعية في طريقة عرض الصراع»[92].

كل هذا شجع المثقفين والفنانين على انتقاد رموز المتدينين على الملأ وفي الصحف. فقد ردوا على هجوم الحاخام يوسيف عوفديا عليهم بهجوم أشد. يقول يعقوب أجمون مدير مسرح هبيما «لست معنياً بلقاء الحاخام لا في الدنيا ولا في الآخرة.. وأطالبه بأن يواصل حديثه في هذا الصدد ليس من باب حرية التعبير وإنما لأن أقواله تصلح مادة مناسبة في المسرح الساخر». ورفض مدير مسرح هكامري بتل أبيب مجرد الرد عليه. وقالت تيسي بيني مديرة مسرح «بيت ليسين» «إن التفاهات التي يطلقها الحاخام لا تستحق الرد»، ويضيف الممثل يورام حطاب معلقاً «إذا كان المتشددون يقولون إن توراتنا عقيدتنا فنحن نقول إن فننا هو توراتنا»[93].

كانت مسرحية «كيف نبدو» (إيخ أنو نرئيم) للكاتب إفرايم سيدون تمثل انتقاداً لاذعاً لشخصية في السلطة تنتمي للقطاع الديني وهو الحاخام الأشكنازي الأكبر شلومو جورن، الذي أصدر عدة فتاوى فور توليه المنصب فأثار سخط العلمانيين. احتوت المسرحية على مشهد عبارة عن خطاب موجه إلى الحاخام بعنوان «خطاب إلى الحاخام الأكبر» (مختاف إيل هراب هراشي) جاءت لغته حادة ولاذعة: «أحسدك كثيراً لأنك تعلم بماذا يفكر الرب، وما يريد، وماذا يحب وما لا يحب»[94].

وكتب دان بن أموتس ودان الماجور مسرحية بعنوان «داتيادا» عرضتها فرقة «رباعي نادي المسرح». قدم فيها المؤلفان الشخصيات ترتدي ملابس المتشددين، منتقدين فيها مظاهر الإكراه الديني. وكتب يهوشوع سوبول مسرحية «الاتفاق الراهي لفاديس» (ستاتوس كو فاديس) وعرضها المسرح البلدي بحيفا عام 1973م، عالج فيها المؤلف موضوع الإكراه الديني أيضاً، باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الاتفاقات الائتلافية الحكومية.

ووجه رامي روزين في مسرحية «العجل الذهبي» (عيجيل هزاهاف) نقداً لاذعاً وهجوماً لا هوادة فيه لممثلي الأحزاب الدينية، فقدمهم على أنهم عصابة تغطي وجهها بأقنعة النفاق، فتخفي شكلها البغيض الذي يستتر تحتها. فنجد فيها مشهداً عبارة عن لقاء يجمع الرب والحاخام بيفيروش (تحوير لاسم أحد قادة أجواد يسرائيل)، ولقاء آخر بين الرب والملاك وفائيل (إشارة إلى اسم يتسحاق رفائيل الذي كان عضو كنيست عن حزب مفدال الديني ووزير أديان سابق)، يبغضهما الرب فيه ويرفض الحديث معهم[95].

وكتب يهوشوع سوبول مسرحية «التوبة» (حزارا بتشوفا) التي عرضها مسرح «بتسفتا» عام 1978م، لتوجه النقد للمواطنين العاديين، والعلمانيين في بعض الأحيان، لظهور تقليعة جديدة أخذت تجتاح المجتمع الإسرائيلي في تلك الأثناء وهي «التوبة»، والارتماء في أحضان التيار الديني «فهي تقليعة جديدة لا تعني اكتشاف النور الحقيقي للدين»[96].

وقدم الكاتب شموئيل هسفري في مسرحيته «كيدوش» (تطهير) - التي استمر عرضها ثماني سنوات، من عام 1985م حتى عام 1993م بوفاة المخرجة - المجتمع الإسرائيلي على أنه أصبح مجتمعا متزمتاً، فلم تظهر على خشبة المسرح شخصية علمانية واحدة. وصور الكاتب نفسه في مسرحية «العلماني الأخير» (هحيلوني هاآحارون) (1986م) ما بات يطرحه المتدينون من انقراض العلمانيين بمضي الوقت، في مقابل انتشار المتدينين. فيقدم علمانياً واحداً في إسرائيل المتشددة. فهو لا يكتفي بعرض مظاهر الإكراه الديني، بل يكشف مجدداً عن الصراع والتناقض الثقافي الذي بات يشطر المجتمع الإسرائيلي شطرين بين التوجه الصهيوني والثقافة الدينية المتشددة[97]. وقدم الكاتب يجآل إيفين في مسرحيته «الجزار» (فلايشر) كيف تتحول إسرائيل تدريجياً من دولة يسيطر عليها العلمانيون إلى دولة تسيطر عليها أغلبية متزمتة، يحارب فيها العلمانيون القلائل[97].

وهكذا جاءت المسرحية العبرية المعاصرة لتعكس حدة الصراع بين

العلمانيين والمتدينين من ناحية، وتطرح صرخة عالية مدوية تحذر من المد الديني المتزايد، ومن الانعكاسات والتداعيات والآثار السياسية والاجتماعية المتوقعة نتيجة هذا المد.

الهوامش والتعليقات

1) دان هورفيش وموشيه ليسك، متسوكوت با أتوبيا: يسرائيل حفرا بعموس - يتير (محن في يتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1999م، ص 89 بالعبرية).

2) د. محمد خليفة حسن أحمد، مقدمة كتاب «الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي»، تأليف د. محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 2000م، ص 3.

3) دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة،، ص 89.

4) د. زين العابدين محمود أبو خضرة، تاريخ الأدب العبري الحديث، القاهرة: (د.د.ن)، 2000م، ص 234-332.

5) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، الكويت: عالم المعرفة العدد 224، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م، ص 277.

6) دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 21-5-1993. (بالعبرية).

7) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد الخامس الأعداد من الأول إلى الرابع، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، 1996م، ص 87.

8) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية (ياحاساي دتييم - حيلونييم بيسرائيل: هشلاخوت حفراتيوت فبوليتيوت)، تل ابيب: جامعة تل أبيب ومركز شتاينمن لأبحاث السلام وصندوق كونراد ادناور، 1998، ص (6). (بالعبرية).

9) دان هوفيتس وموشيه ليسيك، محن في يتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 91.

10) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تفكير الدولة ولعبة السياسة، الكويت: عالم المعرفة العدد 681، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994م، ص 30.

11) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح، مراجعة د.محمد محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 1998م، ص 44.

12) د. محمد خليفة حسن أحمد، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد السابع الأعداد من الأول إلى الرابع، 1998م، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، ص 17.

13) المرجع السابق، ص 30-31.

14) المرجع السابق، 18.

15) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 87.

16) شلومو شيفر، المتدينون من السلام (هحراديم من هشالوم)، دورية «تيئوريا أوبيكوريت» (نظرية ونقد)، العدد 9، شتاء 1996، تصدر عن دار نشر فان لير ودار نشر هكيبوتس همئوحاد، تل ابيب، ص 233 (بالعبرية).

17) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 277.

18) يصنف د. رشاد عبدالله الشامي الاحزاب والقوى والجماعات الدينية في إسرائيل على النحو التالي: أولاً: أحزاب صهيونية دينية أرثوذكسية: حزب مزراحي، وهبوعيل همزراحي، والحزب الديني القومي (مفدال)، وتامي، وقائمة تقاليد إسرائيل، وموراشا (التراث)، وميماد، ومعسكر اليمين الديني (أو اليهودية العقلانية). ثانياً: أحزاب دينية مسيحانية إشكتازية: أجودات يسرائيل، وبوعالي أجودات يسرائيل

الأورشليمية، وديجيل هتورا. ثالثاً: أحزاب دينية مسيحانية سفاردية: شاس. رابعاً: الجماعات المغالية في التشدد (حريدم): الطائفة الحريدية، وطائفة ساطمر، وناتوري كارتا. انظر: د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 95-327. بينما يصنفها د. محمد محمود أبو غدير على النحو التالي: الجناح القومي (الصهيوني): ويمثله الحزب القومي الديني (مفدال)، والتيار الحريدي الذي يتعاون مع الدولة ولا يعترف بها: شاس ويهدوت هتورا، وجماعات حريدية تعادي الدولة ولا نتعاون معها منها: الطائفة الحريدية، وناتوري كارتا، وطائفة ساطمر. انظر: د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 52-65.

وعلى مستوى الدراسات العبرية نجد معايير أخرى، بالإضافة إلى المعايير الإيديولوجية والسياسية سالفاً الذكر في الدراسات العربية، نجد التدين معيار للتصنيف انظر: بر مئير يهودا وكوديم بري، معيار التدين بالنسبة للمواطنين اليهود في إسرائيل (معاد داتيوت عفور هاأوخلوسيا هيهوديت بيسرائيل)، دورية «مجاموت»، العدد 24، 1979م، ص 263-353(بالعبرية) كما نجد في أبحاث أخرى الملابس والقبعات ولونها معيار للتصنيف، انظر: شفيد اليعيزر، أين تتجه وجوه الجماهير المتدينة (لأن موعمادوت بانيف شيل هتسيبرو هدتي)، دورية «كيفونيم»، العدد 13، 1982م، ص 15-28 (بالعبرية).

19) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 2000م، ص 29-30.

20) دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 21-5-1993 (بالعبرية).

21) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 29-30.

22) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 93.

23) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 285.

24) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 222.

25) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 25.

26) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير (مدينات يسرائيل بيوفلاه فيحاساي حراديم حيلونييم: هتسافات آرياح لبنياناه شيل هيكاروت هدديت هحيونيت كول كاخ)، «ألبايم» (دورية متعددة المجالات: الفلسفة والفكر والأدب)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، العدد 16، 1998م، ص 226 (بالعبرية).

27) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 25-26.

28) يديديا يتسحاكي، برأس مكشوف: أسس العلمانية اليهودية (بروش جالوي: عيكاريم شيل حيلونيوت يهوديت)، تل أبيب: جامعة حيفا ودار نشر زمورا بيتان، 2000م، ص 9. (بالعبرية).

29) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 286.

30) يديديا يتسحاكي، العلمانية اليهودية: ما هي؟ (حيلونيوت يهوديت: ما هي؟) دوريه «عيتون» 77، العدد 242، إبريل 2000م، ص 19 (بالعبرية).

31) يريدون شنق المتدينين على أعمد النور (روتسيم لتلوت حراديم عل بناساي حشمال)، دورية «بوليتيكا»، العدد 42-43، يناير 1992م، ص 54 (بالعبرية).

32) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 30.

33) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 238.

34) يتضح هذا في عناوين بعض الدراسات والأبحاث التي تعالج هذا المجتمع وتوجهاته ومنها:

- سمتا موشيه، القبعات المنسوجة: جماعة أم حركة (هكيبوت هسروجوت: كات أو تنوعا) دورية «مجفان»، يوليو 1977م، ص 43-46 (بالعبرية).

- أفرايم كيشون، الطاقية المنسوجة (هكيبا هسروجا)، صحيفة «معاريف»، العاشر بآدار، 1978م. (بالعبرية).

- كمينا أفرايم، من طاقية المتدينين عبر القبعة المنسوجة حتى القبعة الكاكي (من شترايمل دريخ هكيبا هسروجا عاد كوفاع هتمبل)، دورية «بتاحيم»، العدد 1-2، 1980م، ص 49-50، ص ص 28-58 (بالعبرية).

35) دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 21-5-1993 (بالعبرية).

36) يريدون شنق المتدينون على أعمدة النور، ص 55 (بالعبرية).

37) أوري يزهار، الهزيمة المتوقعة للعلمانية (تفوستاه هتسفويا شيل هحيلونيوت)، دورية «عيتون» 77، العدد 91-92، أغسطس – سبتمبر 1987، ص 24.

38) د. رشاد عبدالله الشامي، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، ص 215.

39) يديعوت احرونوت 2003/2/24م.

40) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 227 (بالعبرية).

41) دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 89.

42) يديعوت أحرونوت 2002/12/25م.

43) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة (لهيوت عام حوفشي: ديون عل دت أو مدينا)، دورية «عيتون» 77، العدد 86، سبتمبر 1985، ص 20 (بالعبرية).

44) يريدون شنق المتدينين على أعمدة النور، ص 54 (بالعبرية).

45) روفيك روزنتال (محرر)، خط الصدع: المجتمع الإسرائيلي بين التمزق والوحدة (كاف هشيساع: محفرا هيسرائيليت بين كريعا لا إحوي)، تل أبيب: يديعوت أحرونوت وسفراي حيميد، سلسلة «كان فعخشاف» (هنا والآن)، 2001م، ص 176.

46) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 5.

47) آفيشاي شتو كهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 227 (بالعبرية).

48) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 291.

49) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 50-51.

50) أفراهام بك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟ («ملحيميت كوديش» أو إمونا تسروفا)، دورية «عيتون» 77، العدد 68، سبتمبر 1985م، ص 23 (بالعبرية).

51) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 45.

52) المرجع السابق ص 85.

53) أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟، ص 23 (بالعبرية).

54) د. محمد محمود أبو غدير، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، ص 84.

55) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية، ص 8 (بالعبرية).

56) شلومو شيفر، المتدينون من السلام، ص 233 (بالعبرية).

57) أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟، ص 23 (بالعبرية).

58) يديعوت أحرونوت 2002/12/25م.

59) شلومو شيفر، المتدينون من السلام، ص 233 (بالعبرية).

60) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).

61) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، ص 108.

62) المرجع السابق، ص 121.

63) يديعوت أحرونوت 2002/3/24م.

64) د. محمد محمود أبو غدير، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، 117.

65) المرجع السابق، ص 154.

66) د. رشاد عبدالله الشامي، إشكالية الهوية في إسرائيل، ص 297-298.

67) د. أفيفا أفيف، المجتمع الإسرائيلي، ص 151.

68) دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة، ص 71.

69) يديعوت أحرونوت 2003/4/16م.

70) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).

71) تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين العلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية، ص 8 (بالعبرية).

72) لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة، ص 19 (بالعبرية).

73) د. محمد خليفة حسن أحمد، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، 31.

74) حول الموقف الديني اليهودي من المسرح انظر: د. محمد أحمد صالح حسين، المسرحية العبرية الحديثة: تطورها وموضوعاتها، مجلة الدراسات الشرقية. العدد عشرون، يناير 1998م، ص ص 216-217.

75) آفيشاي شتو طهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 215 (بالعبرية).

76) ميران يوديلوفيتس، نقد الحاخام عفوديا (بيكوريت هراب عوفديا)، يديعوت أحرونوت، 2001/1/24 (بالعبرية).

77) عاموس عوز، هنا وهناك في أرض إسرائيل (بوفشام بإيريتس يسرائيل)، تل أبيب: دار نشر عانم عوفيد، 1987م، ص 111 (بالعبرية).

78) ديفيد جروسمان، الزمن الأصفر (هزمان هتسهوف)، تل أبيب: دار نشر هيكيبوتس همئوحاد وسفراي سيمان كريئا، 1987م، ص 93 (بالعبرية).

79) أفراهام بالأبان، العلمانية والتدين في القصة العبرية الحديثة (حيلونيوت فراليجزيوت بسيبوريت همفريت هحاداشا)، دورية «موزنايم»، العدد 5-6، المجلد 62، أغسطس سبتمبر 1988، ص 135 (بالعبرية).

80) ديفيد الكسندر، مهرج القصر والحاكم: السخرية السياسية في إسرائيل (ليتسان هحاتسير فهشاليت: ساتيرابولوتيت بيسرائيل)، تل أبيب: سفريات بوعاليم، سلسلة زمان فهوفيه، 1985م، ص 155 (بالعبرية).

81) برليف مردخاي، خريجو المدارس الدينية المتوسطة في أرض إسرائيل بين التراث والتجديد (بوجراي هيشيفوت هتيخونيوت بإريتس يسرائيل بين مسوريت لحيدوش)، رسالة ماجستير، جامعة بر إيلان، 1977، ص 26 (بالعبرية).

تجدر الإشارة إلى أن بعض المتدينين بدأ التصدي للعلمانيين بنفس الوسائل التي يلجأ لها بعض العلمانيين. فقد أصدروا صحيفة «صورة» (ديموي) وهي دورية للفن والنقد والثقافة اليهودية تتيح للمتدينين نشر أعمالهم الأدبية التي تعبر عن واقعهم، ولكي يتيحوا الفرصة للعلمانيين التعرف على - ما يعتبرونه - الصورة الحقيقية لواقعهم

وعاداتهم وتقاليدهم، بعيداً عن التشويه والتحريف الذي يميز – على حد زعمهم – كتابات العلمانيين عنهم. فظهر على الساحة الأدبية بعض الكتاب والكاتبات ذوي التوجه الديني في أعمالهم منهم: «شموئيل لرمن»، و«حنا بت شاحار»، والشاعرة «رفكا مريام»، و«ليئا يفهن»، «يوسيف عوزير»، و«تانيا هادار»، و«شالوم رتسيفي»، و«حيا إستير»، و «روت بلومر» وغيرهم. كما نجد الفنان «أوري زوهار» يستعين ببعض المؤثرات المسرحية في إنتاج شرائط مسجلة صوتياً عليها خطب دينية ينتقد فيها عالم العلمانيين داعياً إلى – ما يسميه – «التوبة». إلا أن هذه الأصوات الأدبية مازالت خافتة ولم تشكل بعد ظاهرة يمكن أن تواجه الأدب العلماني، الذي مازال يسيطر على الساحة الأدبية من حيث دور النشر والمؤسسات الثقافية. انظر حول هذا الموضوع:

– التدين والعلمانية –أربعة منولوجات (داتيو فحيلونيوت – أربعة مونولوجات)، دورية «موزنايم»، العدد 7-8، المجلد 65، مايو – يناير 1991م، ص 24-26 (بالعبرية).

– حنا يعوز، رؤى دينية في الأدب العبري المعاصر خلال الثمانينات (تفيسوت داتيو بسفروت هعفريت هتسعيرا بشانيم هـ 80)، دورية «عيتون » 77، العدد 72-73، يناير فبراير 1986، ص 16-17 (بالعبرية).

82) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري («سنئات عتسمو" بتيئاترون هيسرائيلي: هشيساع هحيلوني – داتي عل هباما هعفريت)، دورية «باما» العدد 138، المجلد 28، 1994م، ص 5 (بالعبرية).

83) آفيشاي شتوكهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: ووضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير، ص 215 (بالعبرية).

84) د. رشاد عبدالله الشامي، عجز النصر: الأدب الإسرائيلي وحرب عام 1976م، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م، ص 163.

85) دان أوريان، الجدل حول مسرحية «نفس يهودية» (هبلوموس عل «نيفيش يهودي"»)، دورية «باما» العدد 100، 1985م، ص 82 (بالعبرية).

86) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 9 (بالعبرية).

87) دان أوريان، عمليات الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للعبرية (عيبوديم فترجوميم شيل ترتيف لعبريت)، دورية «باما» العدد 104، 1986م، ص 61 (بالعبرية).

88) حنا شكولونيكوف، نفاق ترتيف (تسفيموت ترتيف)، دورية «باما» العدد 145-146 1996 -م، ص 261 (بالعبرية).

89) داليا كاوفمان، «نافال الورع أو المنافق» - الإعداد المسرحي العبري التنويري لمسرحية «ترتيف» لموليير («نافال هتسديك أو همتحازيه» - هعيبود همفري همسكيل شيل «ترتيف» لموليير)، دورية «باما» العدد 105-106، 1986م، ص 38 (بالعبرية).

90) دان أوريان «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 9 (بالعبرية).

91) دان أوريان، عمليات الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للعبرية، ص 84(بالعبرية).

92) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 10 (بالعبرية).

93) ميران يوديلوفيتس، نقد الحاخام عوفيديا، يديعوت أحرونوت 2001/1/24 (بالعبرية).

94) ديفيد الكسندر، مهرج القصر والحاكم: السخرية السياسية في إسرائيل، ص 151 (بالعبرية).

95) المرجع السابق، ص 152.

96) المرجع السابق، ص 153.

97) دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري، ص 12-13 (بالعبرية).

98) المرجع السابق، ص 15.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً باللغة العربية:

أ - الكتب:

- أفيفا أفيف (دكتور)، المجتمع الإسرائيلي، ترجمة وتعليق د. محمد أحمد صالح، مراجعة د. محمد محمد محمود أبو غدير، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (6)، 1998م.

- رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، عجز النصر: الأدب الإسرائيلي وحرب عام 1976م، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1990م.

- رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، القوى الدينية في إسرائيل بين تكفير الدولة ولعبة السياسة، الكويت: عالم المعرفة العدد 681، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1994م.

- رشاد عبدالله الشامي (دكتور)، إشكالية الهوية في إسرائيل، الكويت: عالم المعرفة العدد 224، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997م.

- زين العابدين محمود أبو خضرة (دكتور)، تاريخ الأدب العبري الحديث، القاهرة: (د د ن)، 2000.

- محمد محمود أبو غدير (دكتور)، الصراع الديني العلماني داخل الجيش الإسرائيلي، القاهرة: مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية العدد (9)، القاهرة، 2000م.

ب - المقالات:

- محمد أحمد صالح حسين (دكتور)، المسرحية العبرية الحديثة: تطورها وموضوعاتها، مجلة الدراسات الشرقية. العدد عشرون، يناير 1998م.

- محمد خليفة حسن أحمد (دكتور)، الصهيونية الدينية وأثرها على المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد السابع الأعداد من الأول إلى الرابع، 1998م، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة.

- محمد محمود أبو غدير (دكتور)، الحرب الثقافية بين العلمانيين والمتدينين وأثرها في المجتمع الإسرائيلي، رسالة المشرق، المجلد الخامس الأعداد من الأول إلى الرابع، مركز الدراسات الشرقية بجامعة القاهرة، 1996م.

ثانياً: باللغة العبرية:

أ – الكتب:

– برليف مردخاي، خريجو المدارس الدينية المتوسطة في أرض إسرائيل بين التراث والتجديد (بوجراي هيشيفوت هتيخونيوت بأريتس يسرائيل بين مسوريت لحيدوش)، رسالة ماجستير، جامعة بر إيلان، 1977م.

– تامار هرمن وأفرايم ياعر يوختمان (محرران)، علاقات المتدينين والعلمانيين في إسرائيل: التداعيات الاجتماعية والسياسية (ياحاساي دتييم – حيلونييم بيسرائيل: مشلاخوت حفراتيوت فبوليتيوت)، تل أبيب: جامعة تل أبيب ومركز شتايمن لأبحاث السلام وصندوق كونراد أدناور، 1998م.

– دان هورفيتس وموشيه ليسك، محن في يوتوبيا: إسرائيل مجتمع يعيش في مشقة (متسوكوت با أتوبيا: يسرائيل حفرا بعموس – يتير)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1999م.

– ديفيد الكسندر، مهرج القصر والحاكم: السخرية السياسية في إسرائيل (ليتسان هحاتسير فهشاليت: ساتيرا بوليتيت بيسرائيل)، تل أبيب: سفريات بوعليم، سلسلة زمان فهوفيه، 1985م.

– ديفيد جروسمان، الزمن الأصفر (هزمان هتسهوف)، تل أبيب: دار نشر هكيبوتس همئوحاد وسفراي سيمان كريئا، 1987م.

– روفيك روزنتال (محرر)، خط الصدع: المجتمع الإسرائيلي بين التمزق والوحدة (كاف هشيساع: هحفرا هيسرائيليت بين كريعا لا إحوي)، تل أبيب: يديعوت أحرونوت وسفراي حيميد، سلسلة «كان فعخشاف» (هنا والآن)، 2001م.

– يديديا يتسحاكي، برأس مكشوف: أسس العلمانية اليهودية (بروش جالوي: عيكاريم شيل حيلونيوت يهوديت)، تل أبيب: جامعة حيفا ودار نشر زمورا بيتان، 2000م.

ب – المقالات والدراسات:

– أفراهام بالابان، العلمانية والتدين في القصة العبرية الحديثة (حيلينيوت فرليجزيوت بسيبوريت هعفريت هحاداشا)، دورية «موزنايم»، العدد 5-6، أغسطس – سبتمبر 1988م.

– أفراهام بيك (شائولي)، «حرب مقدسة» أم عقيدة بحتة؟ («ملحيميت كوديش» أو إمونا تسروفا)، دورية «عيتون» 77، العدد 68، سبتمبر 1985م.

– آفرايم كيشون، الطاقية المنسوجة (هكيبا هسروجا)، صحيفة «معاريف»، العاشر بآدار، 1978م.

– آفيشاي شتوكهامار، دولة إسرائيل في عيدها الخمسين وعلاقات المتدينين والعلمانيين: وضع لبنة لبناء التعارف المتبادل الحيوي إلى حد كبير (مدينات يسرائيل بيوفلاه فيحاساي حراديم حيلونيم، هتسافات آرياح لبنياناه شيل هيكاروت هدديت هحيونيت كول كاخ)، «ألبايم» (دورية متعددة المجالات: الفلسفة والفكر والأدب)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، العدد 16، 1998م.

– التدين والعلمانية – أربعة منولوجات (داتيوت فحيلونيوت – أربعة منولوجات)، دورية «موزنايم»، العدد 7-8، المجلد 65، مايو – يناير 1991م.

– أوري يزهار، الهزيمة المتوقعة للعلمانية (تفوستاه هتسوفيا شيل هحيلونيوت)، دورية «عيتون» 77، العدد 91-92، أغسطس – سبتمبر 1987م.

– برمثير يهودا وكوديم بري، معيار التدين بالنسبة للمواطنين اليهود في إسرائيل (مماد داتيوت عفور هاأوخلوسيا هيهوديت بيسرائيل)، دورية «مجاموت»، العدد 24، 1979م.

– حنا شكلونيكوف، نفاق ترتيف (تسفيموت ترتيف)، دورية «باما» العدد 145-146، 1996م.

– حنا ياعوز، رؤى دينية في الأدب العبري المعاصر خلال الثمانينات (تفيسوت داتيوت بسفروت هعفريت هتسعيرا بشانيم . 80) دورية «عيتون» 77، العدد 72-74 يناير – فبراير 1986م.

– داليا كاوفمان، «نافال الورع أو المنافق» – الإعداد المسرحي العبري التنويري لمسرحية «ترتيف» لموليير («نافال هتسيديك أو همتحازيه» – هعيبود هعفري همسكيل شيل «ترتيف» لموليير)، دورية «باما» العدد 105-106، 1986م.

– دان أريان، الجدل حول مسرحية «نفس يهودية» (هبولموس عل «نيفيش يهودي»)، دورية «باما» العدد 100، 1985م.

– دان أوريان، عملية الإعداد المسرحي والترجمات لمسرحية ترتيف للعبرية (عبوديم فترجوميم شيلي ترتيف لعبريت)، دورية «باما» العدد 104، 1986م.

– دان أوريان، «كراهية الذات» في المسرح الإسرائيلي: الهوة العلمانية الدينية على المسرح العبري («سنئات عتسموه بتيئاترون هيسرائيلي: هشيساع هحيلوني – داتي عل هباما هعفريت)، دورية «باما» العدد 138، المجلد 28، 1994م.

- دانيئيل فيشر، الحرب الثقافية (ملحيميت تربوت)، عل همشمار: ملحق حوتيم، 1993/5/21.

- سمتا موشيه، القبعات المنسوجة: جماعة أم حركة (هكيبوت هسروجوت: كات أو تنوعا)، دورية «مجفان» يوليو 1977.

- شفيد أليعيزر، أين تتجه وجوه الجماهير المتدينة (لأن موعمادوت بانيف شيل هتسيبور هدتي)، دورية «كيفونيم»، العدد 13، 1982م.

- شلومو شيفر، المتدينون من السلام (هحراديم من هشالوم)، دورية «تيئوريا أوبيكوريت» (نظرية ونقد)، العدد 9، شتاء 1996، تصدر عن دار نشر فان لير ودار نشر هكيبوتس همئوحاد، تل أبيب.

- عاموس عوز، هنا وهناك في أرض إسرائيل (بو فشام بإريتس يسرائيل)، تل أبيب: دار نشر عام عوفيد، 1987م.

- كمينا أفرايم، من طاقية المتدينين عبر القبعة المنسوجة حتى القبعة الكاكي (من شترايمل ديريخ هكيبا هسروجا عاد كوفاع هتمبل)، دورية «بتاحيم»، والعدد 1-2، 1980م.

- لنكون شعباً حراً: نقاش حول الدين والدولة (لهيوت عام حوفشي: ديون عل ديت أو مدينا)، دورية «عايتون» 77، العدد 86، سبتمبر 1985م.

- ميران يوديلوفيتس، نقد الحاخام عوفيديا (بيكوريت هراب عوفيديا)، يديعوت أحرونوت، 2001/1/24.

- يديديا يتسحاكي، العلمانية اليهودية: ما هي؟ (حيلونيوت يهوديت: ما هي؟) دوريته «عيتون» 77، العدد 242، إبريل 2000م.

- يريدون شنق المتدينين على أعمد النور (روتسيم لتلوت حراديم عل باناساي حشمال)، دورية «بلوتيكا»، العدد 42-43، يناير 1992م.



النافذة وانزياحاتها



في قصائد عبد العزيز المقالح

وجدان الصائغ

إن ما يهيمن على انتباهك وأنت تتجول في شوارع صنعاء وحاراتها هو نوافذها الأنيقة المضمخة بعبق التراث. ولا يمكنك أن تتخيل صنعاء دون أن تستحضر نوافذها المطلة عليك من قلب التاريخ، بزخارفها الملونة وأشكالها الهندسية الخاصة!

إن النافذة في هذه المدينة ليست أفقاً تزيينياً يشغل حيزاً مكانياً حسب بل إنهُ رمزٌ من رموز التواصل الحضاري مع الهوية والانتماء، ومثلما اقترنت صنعاء (الواقع) بالنافذة معلماً تراثياً، فإن صنعاء (الحلم) في مجموعة (كتاب صنعاء)[1] الشعرية للشاعر عبدالعزيز المقالح اقترنت دلالياً بـ (النافذة)، وإذا كان للنافذة خارج النص مستوى جمالي شكلي مستوحى من هندستها وطريقة بنائها ومن وظيفتها وكونها عتبة توصل بين مكانين (داخل/ خارج) فإن لها داخل النص مستوى دلالياً يكمن خلف الشكل الظاهري لها وهو الذي تتولى هذه الدراسة مهمة التوغل فيه وهتك حجبه، بدءاً بلوحة غلاف المجموعة الذي جاء على شكل نافذة يطل من خلالها الرائي على فضاءات صنعاء ونوافذها بخصوصيتها وعبر صوتيها اللذين انتظما قصائدها الست والخمسين وقد تقاسما الحيّز المكاني لكل قصيدة منها فأما الأول فهو صوت موقع على وفق قصيدة التفعيلة، وجاء الآخر الذي نحن بصدده على هيئة قصيدة النثر وهما صوتان تتوحد نبراتهما في محراب صنعاء (الأم الحبيبة/ الحلم).

وتحتفي هذه المجموعة الشعرية بـ (النافذة) بوصفها ملفوظاً انزياحياً يحرك مخيال التلقي ويستثير لديه غريزة حب الاستطلاع سواء أكان الناظر

عبرها في الداخل ويتوق إلى التواصل مع العالم الخارجي من خلال حيز النافذة أم كان في الخارج ويتلهف إلى أن يطلّع على ما وراء أستارها.

ويأتي جمع (النوافذ) و(الشرفات) و(الشبابيك) في القصيدة السابعة شواهد ناطقة دالة على زخم الحياة وحركتها وانبعاثها من عمق التاريخ في لحظة تنفلت من أسار الزمن لِتتجلّى من خلالها أبعاد مشتبكة للمنصرم والراهن والمستشرف في قول الشاعر:

أين هو؟

أين قصر غمدان؟

تتساءل عيون الزوار

ولا يأتيهم الجواب إلا في ساعة متأخرة من النهار

أو في ساعة متأخرة من الليل.

هو هنا

في المسافات الزرقاء الواقعة بين الأرض والسماء

حين تأتي الأمطار

يخرج على شكل قوس قزح

هذه نوافذه وتلك شرفاته

وهذه طيور بيضاء تحاول الاقتراب

من الستائر الملونة الموشاة بالذهب

شبابيك من الماء

وتماثيل من الضوء

يعكس استحضار الشاعر أنوات أخرى (الزوار) ضيقه بالآخر الذي يهمش انتماءه وتاريخه كما يفصح حواره مع الزوار عن ثنائيتي (الغياب/

الحضور) و(الرواي/ المروي لهم) . فذلك القصر المطل علينا عبر عتبات الزمن اطلالاً - وقد أكدت غيابه تساؤلات الزوار: أين هو؟ أين قصر غمدان؟ - حاضرٌ عبر وعي الشاعر به إذ تحيل اشاراته (هو هنا) (هذه نوافذه)، (تلك شرفاته)، (هذه طيور..) إلى حركة يد الشاعر وإيماءاته المتتالية باتجاه ذلك المكان المسكون بالحياة فهو قرين الخصب (الأمطار) ورديف السمو (المسافات الزرقاء...) وموقد بهجة الماء والشمس معاً (قوس قزح).

وتفلح الطيور البيض الرامزة للأجيال المتعلقة بتاريخ هذه البلاد في أن تجتاز أمكنتها الراهنة صوب ذلك المكان الأثيري ولتتماهى مع (أنا) الشاعر في قدرتها على استجلاء ذلك التاريخ العريق. كما توقد حركة الطيور وخفق أجنحتها فضاءات التوقع البصري للمروي لهم (الزوار) - والقارئ على حد سواء - باطلالة مباغتة من وراء تلك الستائر. وقد عزز هذا الحدس عنفوان الحياة الذي انعكس للناظر من خلال تأطير النوافذ لمهرجان الألوان الممتزج ببريق الذهب ونفاسة سطوعه حين تمتزج تلك النوافذ بالماء - نسغ الحياة - فإنها تجلي تشبيهاً بليغاً (شبابيك من الماء) إيماءً بصيرورتها (مرايا) تعكس أبعاد المكان وحيويته من جانب ومن جانب آخر فإن هذه المرايا تعكس صورة الشاعر الباحث عن أناه في عمق التاريخ.

ويتخذ التشخيص الاستعاري في القصيدة الواحدة والأربعين من (النافذة) زاوية رؤية يطل من خلالها على عطاء فصل الربيع وما يغدقه من سحر مضاف إلى فتنة صنعاء إذ يرد:

بريئة هي وملتصقة بجمال أزلي

تستيقظ على أصوات العصافير

وتنام على هديل الحمام

وأنغام المزامير القادمة من الضواحي القريبة

شتاؤها خجول دافئ

صيفها بارد وحنون

في مواسم الربيع يفتح الأهالي شبابيك منازلهم

في الصباح الباكر لإستقبال هدايا الورد والنسرين

يستهل متخيل الاستعارة المكنية هذا المقطع الشعري ببراءة المدينة (المستعار له) التي تؤشر سجيتها البيضاء وفطرتها الخيرة، ولم يجعل الجمال إلا قريناً سرمدياً لها بيد أنه غير منفصل عن كينونتها وهو ما يؤكده اللفظ المستعار (ملتصقة). وينفذ بعد ذلك الى فضائها الزمني (النهار والليل) المستقى من الفعلين المستعارين (تستيقظ وتنام) وهما يكنيان عن عشقها للحياة بـ (أصوات العصافير) حيث يشيران إلى ولعها بالسلام بـ (هديل الحمام) ويومئان إلى شغفها بالجمال بـ (أنغام المزامير) لانزياح الاستعاري صوب فصولها الأربعة بدءاً بشتائها المهيب ومروراً بصيفها الشفوق وهما سميان يتآنسان كي يعززا سمة الرحمة والألفة بين (المدينة/ الأنثى) وطبيعة الزمنين (الشتاء/ الصيف) اللذين قد يقسوان على مدن الارض الأخرى، بيد أنهما تحت أفق هذه المدينة الفاتنة يتلفعان بدلالات جديدة متعاكسة - إذ يكون الصيف (بارداً) والشتاء (دافئاً) - تمنح تلك المشوقة فضاءً زمنياً طريفاً يوقد الدهشة والاثارة.

وتحمل النافذة مرجعية تراثية ومعتقدات شعبية يشي بها جميعاً مطلع القصيدة السابعة والثلاثين:

في شارع الأبهر

تسهو الاقدام عن السير

وتنشغل العيون برؤية

التعاويذ المصورة على الشبابيك

طيور وفراشات

حيوانات وحشية تزين الأقواس

تطل (الشبابيك) عبر فضاءات سحرية تستدعيها (التعاويذ) التي يتلبث عندها النص وينفذ إلى جزيئاتها الناطقة (طيور، و فراشات، وحيوانات وحشية). ولا ريب في أن تلك الصور المنقوشة على أقواس النوافذ تعكس للمتلقي الاشكال الزخرفية التي يضج بها ذلك المكان العريق (شارع الأبهر) زد على ذلك أنها تستثير متخيل القارئ باتجاه الابعاد النفسية لتلك النقوش المستمدة من الذاكرة الشعبية الزاخرة بخزين التجارب والذكريات المستقاة من طبيعة تلك (الفراشات والطيور والحيوانات) وما كونه عنها الإنسان عبر العصور لتتخلق كناية تومئ إلى المرجعية التراثية -لإنسان هذه البلاد - التي واكبت طفولة الفكر البشري ومعتقداته وطقوسه وبدت منعكسة على زوايا هذا المكان - الذي ربما اشار(الأبهر) إلى بؤرة الاحساسات ومركز المشاعر (القلب) - فيشع ألقاً ينعكس على عيون المارة فإذا بـ (الأقدام تسهو عن السير) تحت تأثير السحر المنبعث من هذه الشبابيك وتعاويذها ونقوشها وألوانها.

وتكون (النافذة) قسيماً تشبيهياً للوحة فنية ذات هندسة خاصة تزين جدران (المنظر) و(المفرج)[2] في القصيدة الثامنة إذ يرد:

إنك لا تستطيع الدخول إلى اللوحة

إنها سطح جميل لا اكثر

أما صنعاء اللوحة الجميلة

فإنك لن تعرفها إلا إذا جاوزت السطح

وتخطيت الجدران والفضاء إلى الداخل

وإلا إذا وقفت في (المنظر)

أو تطلعت إليها من (المفرج)

إذ مشيت بعينيك خلف زجاج النوافذ

وتحسست بالنظر وبالقلب بقية اللوحات

ليس البرق

ولا قوس قزح

ولا ريشة سلفادور دالي

هي من أبدع هذه النوافذ

ولوّن هذه الجدران

يستهل النص بمهاد مكاني محدود يتكئ على اللوحة بطقوسها اللونية وظلالها الموحية وهو ينطلق منها إلى رحاب المهاد المكاني الواسع الذي يستوعب مدينة صنعاء ويأتي الاقتران بين المهادين في غضون صورة تشبيهية تمثيلية تنتمي إلى تجليات المحكي الشعري الذي يتجاوز (السطح والجدران والفضاء)، وهنا يتضافر المهادان في اطار حركة بصرية تتجه من خارج اللوحة إلى داخلها إلا أن هذه الحركة تصطدم بواو العطف والأداة (إلا) لترتد بحضور (المفرج) و(المنظر) حركة الرؤية من داخل تلك الامكنة وعبر نوافذها إلى الخارج ليتمدد النظر أفقياً وعمودياً وهو يستكشف أبعاد اللوحة، ويمنح الفعلان المستعاران في (مشيت بعينيك) و(تحسست بالنظر) الانزياح الاستعاري أبعاداً تراسلية تماهي بين قدرة النظر على الانطلاق وتوق النص في أن تحفر تلك التفاصيل لها مكاناً في الذاكرة ، ويكسر حضور (القلب) (المستعار له) توقع القارئ إذ ينفلت هذا اللفظ الرامز للعاطفة الجياشة باللوحة خارج سلطة الحواس لتبقى مستقرة على جدار الروح، فضلاً عن أنه يفتح كوة باتجاه (المسكوت عنه) الذي شاء الشاعر في أن يحفز المتلقي على تشكيل المتن الغائب لاسيما حين يجعل خاتمة هذه القصيدة مفتوحة إذ يوقد الاستدراك بـ (ليس) فيضاً من التساؤلات التي تدور حول كينونة ذلك الذي (أبدع هذه النوافذ ، ولون هذه الجدران)؟.

ويشكل (البرق) و (قوس قزح) حركة ضوئية متضادة ففي الوقت الذي يبشر البرق فيه بهطول الغيث، فإن (قوس قزح) ضوء كاشف عن انثيال المطر

المتعاشق مع أشعة الشمس، ولكن هذه الثنائية تتواشج في إطار حركة دلالية تتضاد مع ريشة (سلفادور دالي) إذ يكون (البرق) و(قوس قزح) كلاهما قطباً تحتضنه الطبيعة المعطاء في حين تكون ريشة سلفادور دالي - التي تحمل ذاكرة حافلة بحضارة الفن - هي القطب الآخر المضاد بيد أن هذه الثنائية تسجم في خضم حركة الغاء وتهميش خارج سلطة الذات وتعزز هذا التوجه الايقاعية الدلالية لتكرار النفي (ليس، لا، لا) لتتخلّق كناية كبيرة تشع من عموم القصيدة تؤشر موقع الناظر للوحة صنعاء إذ يتحتم عليه أن يجتاز مستوى السطح كي يتماهى معها روحاً وانتماء وهي كناية تفلح في أن تنتقل بـ (نا) (المروي له) من مجال بصري (العين) إلى مجال بصيري (القلب) وفي نسيج شعري يغيب سلطة الزمن لتكون هذه المدينة لوحة باهرة متألقة في كل الازمان وتستوعب (النافذة) في القصيدة الرابعة ثلاثة انعكاسات بصرية إذ يرد في قول الشاعر:

يستطيع الفقرُ أن يكون جميلاً وناصعاً

إذا داومَ النظر إلى وجهه بمرآة النظافة

واستحوذ عليه ما أبقت القرون

من ترف الذوق وأرصدة الجمال

هذا ما تتحدث به ألوان الطيف

التي تقذف بها النوافذ الزجاجية من البيوت الصنعانية

إلى الشوارع المعتمة

وفي ضوئها تتلألأ الأقدام

وتتصاعد سحابات من البخور

يتمظهر الأول في انعكاس (وجه الفقر على المرآة) ، وتتجلّى في إضافة المرآة إلى النظافة صورة تشبيهية بليغة تلمع رغبة النص في أن يخلق

مواجهة مباشرة بين الفقر المتآنسن وأناه ليمنحه سانحة الكشف عن وجهة الناصع الجميل المطمور تحت أسمال الفاقة. ويومئ البعد الزمني الممتد في (قرون) إلى استبطان ركائز ذلك الجمال الروحي ومسوغاته الموصولة باستيعاب الأرث المعرفي والثقافي المكنى عنه بـ (ترف الذوق) و(أرصدة الجمال)، وتؤكد القرينتان الاستعاريتان (ترف) و(أرصدة) أجواء الثراء النفسي. وأما الانعكاس الثاني فإنه يبلور من (ألوان الطيف التي تقذف بها النوافذ الزجاجية من البيوت الصنعانية إلى الشوارع المعتمة) كناية تومئ إلى أن الفاصل الحسي (زجاج النوافذ) لا يشكل حاجزاً بين الامكنة المغلقة المضاءة (البيوت) والامكنة المفتوحة المعتمة (الشوارع) بل أنه يرهص بالإنعكاس الثالث والأخير الذي تضمنه (في ضوئها تتلألأ الأقدام) إذ يكشف انعكاس ألوان الطيف على (الأقدام) الرامزة للسعي الدائب والمكابدة عن ثنائية متضادة بين (الضوء/ العتمة) بيد أن هذا الاحتدام يفضي إلى انهزام العتمة وخلق حالة اتساق بين ألوان الطيف المنبثقة من زجاج النوافذ والخطوات الموقعة لتلك الأقدام ويشكل التشبيه البليغ الذي استوعبه السطر الأخير حركة دائرية لمعطيات حاستي (البصر) و(الشم) مستقاة من هبوط ألوان الطيف و(تصاعد سحابات من البخور) وقد منحت السحابات (المشبه به) المحكي الشعري دلالاتها المكتنزة بالخصب والخير العميم الذي يغمر (البيوت الصنعانية المضيئة) و (الشوارع المعتمة) على حد سواء.

وتلوح نوافذ صنعاء المشرعة على كل الاتجاهات في القصيدة التاسعة التي يقول فيها الشاعر:

تذكروا دائماً

ان أخطاءها الذهبية

افضل من صوابكم العقيم

ونوافذها المفتوحة على كل الاحتمالات

أقدر على التعبير من أفكاركم الموصدة

توحي (النوافذ) هنا بالانفتاح على كل الرياح والرؤى ونبذ الإنغلاق الذهني والتعصب الفكري، وهي سجية جبلت عليها صنعاء فصارت سمة من سماتها.

وقد لا تطل النوافذ إلا على خواء مرير في القصيدة السادسة والأربعين حيث يرد:

لم تعد الحارات ترقص وتغني

في الفضاء رصاص

على الأرض دمعٌ ودماء

أبواب مخلعة

نوافذ تشكو الفراغ

لغة مجهولة خاوية بلا لون ولا مطر

وجوه غريبة

أشجار نافرة

جنون، إذعان، احتضار

حصان في عينيه حزنٌ عتيق

وأشواق إلى تخوم ملأى بالبروق والنوافذ

تصطرع في فضاء الامكنة الأليفة (الحارات) حالتان إحداهما في رحم الماضي تكشف عن الفرح الشديد وهي حالة تستدعيها مخيلة الشاعر في مقابل الراهن المفزع الذي أفاض النص في رصد تفاصيله. فتلك الحركات المنتشية الموسقة المرموز لها بـ (الرقص والغناء) قد تجاوزها زمن النص منذ ملفوظه الأول (لم تعد الحارات..) إذ تداخلت طقوس الغبطة مع حركات الفزع والهلع إزاء الفضاء المتخم بهدير (الرصاص) وإزاء مأساة اغتيال الأرض (دمع ودماء). ولكي يقرب النص الأجواء الكابوسية التي باغتت

تلك الحارات فإنه يستحضر (الأبواب والنوافذ) كي تكون شفرات تبوح بالفجيعة إذ تشي كناية الـ (ابواب مخلعة) بغياب السكينة إذ لا يكون البيت مكاناً مغلقاً أميناً بل أنهُ مكانٌ قابل للاقتحام والهتك . وتفضح الاستعارة التشخيصية (نوافذ تشكو الفراغ) عن صوت مخنوق يبوح بالعدم والخواء. ولا تكون الاشجار – وفق متخيل استعاري – إلا قسيماً استعارياً لانسان هذه الأرض (المستعار له الغائب) المتجذر في تربتها والمشرئب باغصانه صوب الضوء والخلاص . وقد أفلحت القرينة الاستعارية (نافرة) في اعطاء هذه الاشجار المتكاثفة (المستعار منه الحاضر) هيئة مرتبكة حانقة تتسق مع التصعيد الدرامي للمشهد. وقد صبت القرائن الاستعارية الأخرى (جنون) (اذعان)، (احتضار) في المصب ذاته إذ عززت هذه المحنة وأذكتها .

وينبئ حضور (الحصان) وما يفيض به من رموز تستثير الذاكرة العربية عن استشراف للمستقبل الذي يهمش الراهن المتخم بـ (الوجوه الغريبة) و(اللغة المجهولة) باتجاه أمكنة مترعة بالخصب والحركة وقد كُني عنها بـ (البروق) و(النوافذ) . فكما أن البروق هي وعد بالغيث والنماء فإن النوافذ هي وعد ضمني بالغبطة والحياة.

وتستعير (النافذة) في القصيدة الخامسة والعشرين من الباب سجاياه في اطار انزياح ترميزي يرصد وطأة الحدث على المدينة الآمنة:

وحين حكمت الكائنات المتحجرة هذه المدينة

وحطمت الهراوات قناديل الفن

أغلقت المنازل نوافذها

حتى لا تطير الألحان

تطل (المدينة) و (منازلها المفتوحة النوافذ) من خارج زمن النص أي قبل لحظة السرد الشعري بيد أن هذه النوافذ توصد بحضور (الكائنات المتحجرة) التي تطبع الامكنة بسماتها المغلقة المستقاة من طبيعة (الحجر)

فيزهق حضورها المباغت عنفوان الحياة المرموز له بـ (القناديل) و (الالحان)، إذ تتشظى الصورة التشبيهية البليغة (قناديل الفن) ليطبق ليل نفسي لا يومض فيه إلا بريق الهراوات توكيداً لاجواء الانغلاق على الهلع والعتمة. وينجح الانزياح الاستعاري في منح النافذة (المستعار له) دلالات جديدة، فحين لا تكون البيوت إلا أقفاصاً والألحان عنادل مكبلة مسلوبة الفضاء، فإن النافذة بدورها تكون بوابة سجن تحول دون تحليق الألحان وانطلاقها وقد أكد الفعلان المستعاران (أغلقت) و(لا تطير) أجواء الكبت والحرمان.

وحين تنام المدينة في القصيدة الخامسة والاربعين فإن (النافذة) المفتوحة هي الحلم الذي تتوق اليه:

كانت المدينة المسكونة بالخوف

والفقر والجمال

قد رأت في المنام أنها تعانق البحر

وأن الضوء لم يعد ينتحر على النوافذ

ثمة ليلٌ نفس يتسلل من النص الغائب ليطبق على تلك (المدينة) مشكلاً فضاءاً دامساً يجثم على تلك الذات المستغيثة بالأحلام جسوراً توصلها إلى مستقبل ينفض الجدب والهلع عن كاهلها بيد أنه مستقبل يهمشه الراهن المعاش ولأن متخيل الاستعارة التشخيصية شاء أن يبرز سلطة الليل فإن تلك (المدينة) (المستعار له) المسكونة بالجمال تستحيل بحضوره وبغياب (النوافذ) زنزانة مقفلة يكرس عتمتها الراهنة الفعل المستعار (ينتحر) الذي يسلب تلك (النوافذ) ألقها فتغدو مطفأة تماماً كجدران تلك المدينة المسكونة بالخوف والفقر.

وخلاصة القول : فإن النافذة قد أطلت عبر قصيدة النثر - التي شاطرت قصيدة التفعيلة حيزها المكاني - في مجموعة (كتاب صنعاء) للشاعر عبدالعزيز المقالح بسمات جديدة إذ غدت في معظم القصائد فضاء

انتظار وترقب وتوقع كما أنها جاءت قرينة الحرية والحياة وتغييبها يعني غيابهما. كما ان هذه العتبة الدلالية قد شكلت بؤرة ترميزية تُشرك متخيل المتلقي في صياغة بنية (المسكوت عنه) وما شكلها الظاهر المزدان بالألوان والمزركش والموغل في العراقة إلا مفتاح سحري لفك مغالق النص الغائب إذ أنها تهب فضاء النص قدرة الانطلاق صوب أمكنة جديدة الانفتاح على رؤى زمنية مدهشة سواء أكانت هذه الرؤى راهنة أم أنها تستشرف المستقبل أم تسترجع الماضي القريب أو البعيد معاً، وإذا كانت النافذة موصولة بحاسة البصر خاصة خارج أفق المتخيل الشعري، فإنها في هذه المجموعة قد تراسلت مع بقية الحواس التي انصهرت في بوتقة رؤية النص إزاء الحياة والكون.



الهوامش

1) عبدالعزيز المقالح، كتاب صنعاء ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 2000م.

2) تعد المفارج الصنعانية من أجمل المفارج وأكثرها أناقة في اليمن، فالمفرج الصنعاني قد يبنى فوق سطح المنزل أو يكون من غرف الطابق العلوي الواسعة والعالية وتكون نوافذه منخفضة ولها مصاريع يستمتع الجالسون في المفرج عند فتحها بمناظر الأجزاء العلوية للمنازل والجبال المحيطة بمدينة صنعاء . ينظر: شيلاوير، الدلالات الاجتماعية والطقسية لجلسات القات، اليمن كما يراه الآخر، دراسات أنثروبولوجية مترجمة، المعهد الأمريكي للدراسات اليمنية، صنعاء 1997م، ص 81 وما بعدها.



الإبهام في شعر الحداثة



محمود جابر عباس

- 1 -

منذ سنوات عدة جذب الجدل في قضايا (الغموض والوضوح) الأستاذ الدكتور عبدالرحمن محمد القعود التدريسي في كلية الملك عبدالعزيز الحربية، بالمملكة العربية السعودية، حيث صار يضع عينيه على دراسة وتقصي وتأمل هذه الظاهرة وجذورها، وتفسيرها وتبني أسبابها ومن ثم عمد إلى تقييمها والحكم عليها، باحثاً عن أسباب وتشكيل الغموض وظواهره وعلاقاته وعناصر الأسلوب والصياغات فيه التي تحقق للقول الأدبي كيفيته قبل ماهيته، ومستوى التعمية والانغلاق الذي وصلت إليه القصيدة العربية الحديثة ومقولاتها وأفكارها، وقد حفزته إلى ذلك المناهج النقدية الحديثة التي غدت اليوم تعنى بتقنيات النصوص وبنياتها وتركيبها قبل موضوعاتها وثيماتها ومرامي أفكارها التي وظفت مقولات أسلوبية وبنيوية وسيميائية (سيميولوجية) وتفكيكية وعلم نصية وجمالية وتأويلية وتلقيه، كما اهتم الباحث بالخطاب بنية أدائية قبل الرسالة موضوعاً بين مرسل ومتلق. وقد دفعته اهتماماته بالشعر، والكشف عن أدبية النصوص، أو شعريتها، والمعاينة الطويلة إلى المنظورات النقدية التي تستطيع أن تلج عالم النصوص بوعي، واستخلاص قيم النصوص ورموزه ومكوناته ودلالاته، ومن ثم محاولة استنطاقه وتأويله وقراءته، وبيان تشكلات أنساقه وبنياته ولغاته وشفراته ورؤاه، وكل ما يؤدي إلى فهم النتاج الشعري العربي القديم، أو المحدث، أو الحداثي، واقتراح آليات تأويله ميداناً لدراسة تلك الظواهر، ولاسيما بعد أن وجد أن معظم الدراسات النقدية والأدبية تتجه إلى تحليل المضامين والاتجاهات الفنية العامة للخطاب الشعري، قبل عنايتها بعناصر بناء الشعر، حتى أصبحت دراسة مظهر من مظاهر الشكل الفني وأسلوبيته ومكونات نصوصيته الداخلية وتشكلها الجمالي والبنائي داخل النص ملحقاً

بموضوع يبحث مشكلة مضمونية ذات رؤية اجتماعية أو سياسية أو فكرية، إذ ترتب على ذلك تعامل الناقد مع مصطلحات النص وبنياته وطرائق أدائه والسعي إلى استكناه الخيوط السرية التي تشد النص إلى سياقاته وتعددية المعاني فيه ولانهائيته والأصوات والرؤى التي تتعانق فيه مع أصوات الآخرين (المتلقين) ورؤاهم في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة. ولا شك أن مساحة الشعر العربي الحديث قد اتسعت كتابتها وتلقيها في النصف الثاني من القرن العشرين، ومنذ الخمسينات خاصة، بعد ظهور حركة الشعر الحر، وتغيير النظرة إلى الإنسان والكون والأشياء والشعر، وعلى مستوى الأفكار والإيديولوجيا ومستوى الواقع والبناء الفني، أو العلاقة الجديدة بين النص والقارئ، وبالذات ما يطلق عليه المنظومة النصية الجديدة: المؤلف – النص – المتلقي، وهي الفضاء الذي تشكل فيه النصوص تشكيلاً فنياً وداخلياً على مستوى البنية أو التركيب أو مستوى التناص، بوصفها مكونات نصية داخلية لا بوصفها مقولات مجردة، تقوم بدور خلاق، وحرية أكبر في أويل أو تفسير أو فهم دلالات النصوص، أو ملء ثغراته، ولا غرابة في ذلك، فالنص الحداثي، متعدد ومتنوع ولانهائي ومراوغ يحمل العديد في التشتت والانقطاعات والمفارقات الدلالية والأسلوبية حتى يتاح للقارئ أن يشارك بفاعلية من خلال عملية التأويل في كتابة النص لأن هذه النصوص، بطبيعتها غير قابلة لأن تُحجر في المعنى الواحد، وإنما تبدو بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها على مستوى السطح، ولكنها متجذرة على مستوى علاقات المعنى، أو البنية العميقة، بما تحوي من إشارات وعلامات ورموز فهذا الدال يدل على ذلك المدلول. وفي هذه العلاقات الجدلية بين سطح القصيدة وعمقها، أو بين عناصرها الحضورية وعناصرها الغيابية – كما يرى تزفتان تودوروف – ينمو جسد القصيدة الحديثة وتتشكل الدلالات والمعاني. وإذا كانت ظاهرة (الغموض والإبهام) ليست جديدة في الشعر العربي ونقده، فقد كانت ماثلة في شعرنا العربي منذ عصوره القديمة، ومازال ماثلاً في الذهن ما ارتفع حول أبي تمام ومسلم بن الوليد وأبي العلاء المعري، وغموض

أشعارهم، مما أدى إلى تشكيل مدرستين شعريتين، أحدهما تنتصر لعمود الشعر وخصائصه وسماته، والأخرى حديثة، أو محدثة تنتصر للغموض وتعده شيئاً داخلاً في طبيعة الشعر. ولعل أبا إسحاق الصابي هو أوضح المنتصرين للغموض موقفاً، فقد عده سمة الشعرية الفاخرة وذلك بقوله «أفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه» وإلى جانب الصابي هنالك عبدالقاهر الجرجاني الذي انتصر للغموض. واليوم في العصر الحديث ترتفع الشكوى تجاه غموض وتعقد وإبهام الاتجاهات الشعرية الحداثية، بسبب ما يسود ساحة الإبداع الشعري، في تعدد وتنوع البنيات والأنماط والأصناف الشعرية، وأساليبها التعبيرية المتعددة في تجريدية وتجريبية ودرامية ورؤيوية وحتى فانتازية، مما يتطلب من الباحثين والدارسين فحص وتأمل ومدارسة هذه الظاهرة في جوانبها الإبداعية والفنية والتعبيرية والأسلوبية والصياغية في ضوء المتغيرات النقدية والدراسات الألسنية والسيميولوجية وإعادة تشكيل الرؤيا النقدية في ضوء كشوفات العصر ورؤيا النصوص الفنية والجمالية والرمزية والتخييلية واللاواقعية. وعبر هذا الاشتباك والتداخل النصي بين شفرات النصوص الخاصة ورموزه من جهة، ووعي الآخر (المتلقي والقارئ) تتحقق صيغة جدلية لتجلي هذه النصوص في فضائها الإبداعي الحقيقي، وتتكشف في الوقت ذاته الإمكانات اللانهائية لتعددية الرؤى والأصوات والقراءات والمعاني داخل فضاء النص عموماً، وفي الخطاب الأدبي تخصيصاً. وقد اتجه الشعر العربي الحداثي منذ فترة ليست بعيدة نحو الغموض والإبهام وحتى اللامألوفية والغرائبية، ولكنها - بالتأكيد - غرائبية ومبهمة ومتشظية ليست بعيدة عن أزمات عصرنا المادية والروحية، مما انعكس على مستوى بنية الخطاب الشعري فنجد اتجاهها نحو تشاجر الرؤى والتقنيات، والحلم والمتخيل الشعري، وما فوق الحلمي (الكابوسي) أو السحري، أو الفانتازي الذي أدى إلى تجريد اللغة، ومكوناتها الأسلوبية والصياغية والتركيبية والجمالية، مما جعل الرؤيا (الفانتازية) تلعب دوراً مهماً في الرؤيا والتعبير، وتؤدي إلى زيادة الغموض والإبهام والتشتت الدلالي

والتركيبي والنحوي والصوتي والإيصالي بعد أن هجر الشاعر الحداثي الموضوعات والمعاني المألوفة للمتلقي، فغاب بذلك عنه (المتلقي) السياق المرجعي المألوف. وأصبحت القصيدة عالماً متشعباً في الرؤى والتجليات، وبنيات أسلوبية وتركيبية غريبة ومبهمة أمامه. كما أصبح اللاوعي واحداً من آفاق المغامرة الشعرية الحداثية لكي تكون حداثة الشعر قفزة خارج المفهومات السائدة - بتعبير الشاعر أدونيس - تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها، وبنية عناصرها وتراكيبها التي تتجاوز وتتخطى الآماد والأزمان. ومن هنا فقد شغلت هذه الظاهرة النقاد والأدباء والشعراء على اختلاف طبقاتهم واهتماماتهم ومناهجهم ورؤاهم منذ عصر التدون في القرن الأول للهجرة إلى عصرنا الراهن. وقد كتب هؤلاء النقاد كتابات عديدة في هذه الظاهرة (الإبهام والغموض) التي منها ما جاء مستقلاً على شكل رسائل أو بحوث علمية، ومنها ما جاء في سياق كتب نقدية، ومنها ما جاء على شكل مقالات ومقاربات نقدية، ورؤيات منهجية، في الصحف والمجلات العلمية والبحثية، وكان لكتاب (إمبسون) (سبعة أنواع لتعدد الدلالات) دوراً مهماً في دراسة الظاهرة على مستوى الشعر العربي الحديث، وأسبابها ومظاهرها، وتأثيراتها في شعر الحداثة الشعرية الجديدة، والذي يرجع عند الباحث إلى الأثر الذي يحدثه النص الحداثي، أو بوقعه، إذ تتحدد قيمة النصوص الشعرية الجديدة لا فيما تقوله في بنية شعرية ودلالية أو تركيب أو صياغة، ولكن فيما توحي به، أو فيما تستخدمه من تقنيات شعرية وفنية وتعبيرية وجمالية أخاذة وشفافة ترتفع باللغة عن القول المعتاد والمألوف، ويحمل بين طياته دلالاته الرامزة العميقة، لتضفي على الألفاظ ظلالاً في المعاني التي تأتي من كثرة الانزياحات والخرق، فأضفت على الصياغة الشعرية، والتركيب البنائي الغموض والإبهام والتعمية والانغلاق، إذ تصبح العلامات والإشارات السيميائية في النصوص قائمة ليس على أساس الدال والمدلول الأصلي، بل على الدال والمدلولين الجديدين اللذين يكمن خلفهما الكثير من حالات الإبهام والغموض في العبارات والصياغات، وتوحي بالتفكك والغربة والضبابية، هو

الذي دفع الباحث والناقد الدكتور عبدالرحمن القعود لدراسة هذه الظاهرة في كتابه الشائق (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل)...

لقد شُغل الأستاذ الدكتور الناقد عبدالرحمن محمد القعود في كتبه ودراساته ومقالاته ومقارباته النقدية بمسألة (الغموض والإبهام) في الشعر العربي القديم، والحديث، بوصفهما صفات ملازمة للغة الأدب بشكل عام، والشعر على وجه الخصوص من خلال كتبه (الوضوح والغموض في الشعر العربي القديم - 1990) و(أبيات شغلت النقاد) و(القصيدة العربية من الشفاهية إلى الكتابية) وأخيراً كتابه الهام والشائق والمتميز الذي تناول فيه شعر الحداثة العربية، وتجلياتها النصية والإبداعية (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل وسلسلة عالم المعرفة - الكويت - مارس - 2002) إذ أصبح الخطاب الشعري الحداثي، اليوم، مفتوحاً على فضاء واقع من الدلالات والإشارات، ولم تعد الكتابة الشعرية مجرد تسجيل للدلالة، وتوصيل لها، بقدر ما هي حفر لها وتساؤل عنها. أو هي فن طرح الأسئلة لا الإجابة عنها. وعلى هذا تعد بوصفها إطاراً للغياب والاختلاف والتعدد والتباين كما يذهب إلى ذلك (ديريدا)، ربما تكون قد أسهمت في تأسيس لغياب المؤلف من ناحية، وغياب دلالة محددة من ناحية أخرى، أي أسست لحق الاختلاف في المعنى وتعدده، حتى ليمكن القول بأن هذا التعدد والاختلاف يصبح هوية المعنى بسبب هذا المفهوم المتقدم والمعقد للكتابة، وقد اختار الباحث أكثر الحقب الزمنية في تاريخ الشعر العربي نتاجاً، وتمثل في الوقت ذاته مرحلة فنية ناضجة ومكتملة اتضحت فيها ملامح تجريبية وحداثية وتقنيات شعرية أخرى من الأنواع والأجناس الأدبية، بل أصبحت النصوص الأدبية الحديثة، نصوص معقدة ومركبة، وغامضة ومبهمة، انصهرت فيها الكثير من العناصر والخامات الأولية التي امتصتها من الأجناس الأدبية الأخرى كالملحمة والدراما والقصة والرواية والسرد، كما تمثلت هذه القصيدة الكثير من العناصر الفعالة من بقية الفنون، وبشكل

خاص من فنون الرسم والنحت والموسيقى والسينما والتشكيل والكولاج، وغيرها، كما تعرضت شأنها شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، إلى ضغوط العصر ومكابداته ووقائعه ومؤثراته وكشوفاته الكبرى، وإلى مؤثرات الإعلام والإيديولوجيا ووسائل الاتصال المختلفة، مما جعل النصوص الحداثية حمالة أوجه في التعدد والتمعن بوصفه بنية لغوية وشبكة دلالية واسعة يمكن شحنها بالدلالات، وشحذ طاقاتها، بما يمكن أن نسميه (التشتت الدلالي) أو ما يطلق عليه تأجيل الدلالة أو إرجاؤها، ومراوغتها، فلا نكاد نمسك بها والقبض عليها، كما استلهم النص الشعري الحديث الحداثي في الفن الشعري العالمي تقنياته ورؤاه واتجاهاته وأساليبه وحتى تجريبه ومغامراته التي عدت من الملامح الفنية الجديدة المطلوبة في شعر الحداثة، وفي كل مستوياته، وبنياته. وهو ما دفع الباحث إلى تقصي ومدارسة وفحص المصطلحات النقدية المتداولة القادرة على اقتناص واستنطاق الظاهرة بجميع جوانبها وإشكالياتها، هو الذي دفعه إلى استخدام واستعمال مصطلح (الإبهام) بدلاً من مصطلح (الغموض) في عنوان الكتاب، فالغموض حسب المعجم اللغوي هو الخفاء، والغامض هو الخفي. أما مصطلح (الإبهام) ففيه معنى الخفاء والإشكال والإغلاق. وفي لسان العرب - مادة بهم - أمر مبهم لا متأتى له، والملتبس الذي لا يعرف معناه، واستبهم الأمر الذي استغلق، والمبهمة المسألة المعضلة المشكلة الشاقة، فلأن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى أكثر خفاء وانغلاقاً، ولأن كلمة (الإبهام) وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى، وتعبر عنه، ففضل الباحث استعمال مصطلح (الإبهام) في العنوان بدلاً من الغموض، وكما أنه لم يلصق شيئاً إلى عنوان الكتاب مما يشاع اليوم في عالم الكتابة والعنوانات أن يضيف إليه شيئاً من نحو (ظاهرة) أو (إشكالية) أو (مشكلة) أو (قضية) أو (بلاغة) أو (تيار) من دون أن تتقدمه أي صفة من هذه الصفات، فإنه لم يشأ أيضاً أن يلزم نفسه بمنهج أو تقليد أو فكر نقدي أو مذهب شعري محدد فقد قدر له أن يتجول في المذاهب النقدية كافة، وبخاصة المناهج والمقاربات النقدية

الحديثة بحكم موضوع الدراسة هو أكثر عطاء وأكثر حرصاً في التعرف على مقولات وأفكار هذه المناهج، والإفادة منها ما يمكن الإفادة. ولهذا تراه وظف مختلف المقولات والمناهج والرؤى والتجليات الأسلوبية والبنيوية والسيميائية والسيميولوجية والتفكيكية وعلم النص والتأويلية والجمالية والتلقي وتوجهاتها الفكرية والفنية، كما وظف مقولات النقد العربي القديم والإفادة منه. أي أن ما نهجه الباحث هو منهج مركب من عدة مناهج تتسق جميعها في الأساسيات والركائز المعرفية، وهو اتساق يجعل من التركيب بين عناصرها أو بعضها أمراً مشروعاً من الوجهة المنهجية. وفي مثل هذا الواقع النقدي تشكلت الرؤية النقدية الكلية الحداثية المتميزة التي تنظر إلى أهم الظواهر النقدية والنصية والملفوظية في شعرنا العربي الحديث عند باحث جاد ودءوب متميز كالدكتور عبدالرحمن محمد القعود، وحرصه ودأبه في قراءة الشعر العربي قراءة جديدة ونصية وأصبح نقده بهذا المعنى إبداعاً ثانياً وجديداً يضارع النص الأصلي - كما يذهب إلى ذلك رولان بارت - وفي الوقت ذاته يتجاوز حدود القراءة الاعتيادية عن طريق توظيفه لجماليات وسيط مهم هو الكتابة الفنية. وبهذا يصير نقده ببساطة لغة ثانية، وخطاباً على خطاب وإبداعاً من طراز خاص وظفه الناقد يجلي إبهام شعرنا العربي الحداثي.

يعد كتاب الأستاذ الدكتور الناقد عبدالرحمن محمد القعود (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل) واحداً من أهم الكتب التي أسست لمفهوم (الإبهام والغموض) في شعرنا العربي الحداثي، بوصفه ذو أهمية بالغة في الحركة النقدية المعاصرة، وذلك لندرة الجهود النقدية والأكاديمية المتخصصة في هذا الموضوع، مما جعل مهمة الباحث أكثر صعوبة، وغربته في مضمار بحثه أكبر وحشة، وأسهل عرضة إلى المخاطر، قياساً على صعوبات البحث الرئيسة، وتتكشف من الإبهام والغموض الذي يكتنف هذا النص، حتى بات يستعصي على القارئ أن يفض مغاليقه، أو أن يمسك بدلالاته، إن كان يحمل دلالة محددة أصلاً بيد أن مبعث الغموض

والإبهام في الشعر الحداثي يتجاوز نظيره في الشعر العربي القديم على امتداد تاريخه ومراحله، فاتساع الأبعاد الثقافية وعمقها - في عصرنا - وتشبع الشعر الحداثي بها من ناحية، ثم لجوء الشاعر العربي الحديث إلى تقصي ما وراء الواقع، ساعياً إلى استكشاف (الجانب الآخر من العالم) والنفاذ إلى صميم الأشياء وجوهرها، والانفتاح على عالم الأساطير بغموضه وغرابته، في ناحية ثانية، ثم استخدام لغة شعرية جديدة لم تعودها ذائقة القارئ العربي من ناحية ثالثة، كل هذا أضفى على الشعر العربي الحداثي، غياباً دلالياً، وتشتتاً في المفهوم، جعلا من النص الشعري لغزاً مغلقاً يقف أمامه القارئ العام، بل الناقد المتخصص، حائراً وتائهاً. وتنبع أهمية هذا الكتاب في أنه لا يسعى فقط إلى تعريف القارئ أبعاد مشكلة الغموض والإبهام في الشعر العربي الحداثي، وجذورها ومنطلقاتها وآثارها، بل يتجاوز هذا إلى استكمال دائرة البحث، بطرح التأويل وآلياته وطريقة تأخذ من القارئ إلى تلقي الشعر، ومحاولة النفوذ إلى عالمه الرحب وآفاقه الشاسعة من خلال الإفادة من الكشوفات والمعطيات النقدية والمعرفية الجديدة، كالمعطيات الألسنية والسيميولوجية والاتجاهات البنيوية والتفكيكية والنصية، واتجاهات ما بعد البنيوية، وأخرى تستلهم منطلقات ونظريات التلقي والقراءة والتأويل وغيرها، بهدف تفحص ومدارسة ومراجعة المظاهر البنائية والألسنية والصياغية، والمظاهر الحداثية والتجريبية في الشعر الشعري الحداثي. وقد اتبع الباحث في دراسته الموسعة هذه، دراسة تحليلية تركيبية على وفق دعامتين رئيستين أولهما: تصنيف المصطلحات وتجذيرها، وتحديد ملامحها المميزة في كم كبير تعامل معه الناقد والشاعر على نحو أكثر شمولي، وفي أكثر من مرة من خلال تتبع هذه المفاهيم والمصطلحات في الأدبين العربي، والعالمي منذ عصر النهضة إلى الوقت الحاضر، وثانيهما اعتماد معطى النص الشعري الحداثي، بما يحقق رؤية داخلية في تحليل النصوص، تلتقي أو تختلف مع أصول المصطلحات والأنماط والبنى والأصناف الشعرية التي ظهرت، والتي عالجها الباحث، والتي يحاول من خلالها استكشاف مكونات

وعناصر الشعر الحداثي، وتحديد منظوماته، وتحليل إشكالياته من منظورات ومقاربات نقدية، تختلف، ولكنها تتكامل مع المنظورات الأخرى للباحثين الآخرين الذين تناولوا هذه الإشكالية بوصفها إحدى السمات الجوهرية الملازمة للشعر الحداثي، والمحددة له. ولكن هذا الإبهام يتجاوز ظاهرة (الغموض) التي بدأ التعبير عنها في العصر العباسي، ودارت حولها سجالات النقاد بين مناصر ومعارض وذلك بسبب أن الشعر منتوج نشاط شعوري إنساني داخلي يصل إلى درجة التشوش والتعقد، أي أنه، بطبيعته، فن غامض ربما يستعصي على الكشف بسبب هذا الجو النفسي الحرج الذي أبدع فيه. ففي لحظات الإبداع الشعري يكون الشاعر أمام حالة تدفق شعوري ضاغط، وما يستوحيه أو يتداعى إليه، أو يتكون عده من معان وأفكار تتكون في قبضة هذا الشعور المتدفق الذي ينبع من أشد المراكز غموضاً عند الإنسان. وهذا هو ما جعل (جان برتليمي) يقرر أن الشعر شيء غامض، ولا يستطيع أن يكون غير ذلك مادام ينبع من أشد مراكز الشاعر غموضاً، ومادام يصل إلى كل منا في أشد مراكزه غموضاً. وفي ضوء هذا أستطيع القول إن رغبة الإسهام مع دراسات وبحوث سابقة في هذه العملية الإثرائية المتسعة الدائرة ومن خلال رؤية شخصية حرصت أن تكون فيها شيء من الجدة والمنهجية والعلمية ومن الشمولية، التي تعد من أهم منجزات هذه الدراسة.

وقد اتسقت دراسة الباحث، بعد تصور لأبعاد موضوعها وشموليتها في ثلاثة أبواب وثمانية فصول وخاتمة وهوامش ومصادر ومراجع استطاع الباحث أن يواكبها بجرأة وإبداعية، وهو يعيد النظر في جميع المسلمات التي تناولت الغموض والإبهام، ويناقش بروح علمية وموضوعية جادة ودءوبة، ما انتهى إليه السابقون من خلال الوعي والإدراك العلميين اللذين تميز بهما الباحث. فقد اهتم الباحث في الباب الأول بدراسة (عوامل الإبهام) من خلال ثلاثة فصول حدد الفصل الأول الأبعاد المعرفية والثقافية والمرجعيات النصية والنظرية التي استند إليها الباحث بينما تناول الفصل الثاني الثقافة والمذاهب الغربية، وتأثر الحداثة الشعرية العربية بها، في حين توقف في الفصل الثالث

عند تحولات مفهوم الشعر وبنياته إذ إن العديد من الأبعاد الثقافية والمعرفية هي التي أسهمت في تطوير مفهوم الإبهام والغموض في شعرنا العربي قديمه وحديثه بدءاً من العصر العباسي إلى الوقت الراهن، ومع مفهوم، أو مبدأ التلازم الطبيعي بين الشعر والثقافة، وجد شاعر الحداثة العربية المعاصرة نفسه أمام انفجار معرفي هائل الكثرة والتعدد والتعقد، فاختلط هذا بتجربته الخاصة، وانعكس هذا المزيج الفريد الغني على النص الشعري، فأصابه بالعمق والبعد المضموني، كما أصاب تقنياته الإبداعية بالتعقد. والشاعر العربي الحداثي صار أمام نهر معرفي متعدد المنابع، متلون الروافد، يختلط فيه العلمي والخرافي والتاريخي والأسطوري والديني والفلسفي، وكل أنواع معارف العصر، إنه تركيبة معرفية غريبة حقاً، وإن تراكم هذه الثقافة وتعددها وتنوعها وعمقها في عصرنا الحديث لا يعني أن الشاعر يتحرك في أفق ثقافي ومعرفي مزدحم بهذه الثقافات فحسب، وإنما يعني ازدحاماً دلالياً، فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري الحداثي. وفي سبيل محاولة استجلاء أكثر لأثر عوامل الثقافة والمعرفة في غموض شعر الحداثة العربية المعاصرة وقف الباحث عند بعض الأبعاد والألوان المعرفية التي تسهم بنصيب فعال في إبهام الشعر وغموضه ومنها الأبعاد الفكرية والفلسفية والأبعاد الميتافيزيقية والصوفية والأسطورية. أي أن هناك مضامين جديدة في هذا الشعر وقفت حائلاً دون فهمه. ولعل اتصالنا بالثقافة الغربية، وتأثرنا بها، وبمذاهبها وبحداثتها الفكرية والفنية، هو مما أغنى هذه الأبعاد المعرفية، ويسر مزيداً من المضامين الجديدة لشعرنا العربي الحديث، وبخاصة الحداثي مه، إذ إن الساحة الشعرية العربية الحداثية، ومنذ مطالع القرن الماضي قد ابتكرت نماذج شعرية جديدة تحت وهج المؤثرات والمذاهب الأدبية والنقدية والشعرية الأوروبية. لقد كان لتأثيرات المذاهب الواقعية والرومانسية والرمزية والسريالية والروائية والحداثية، وتأثير شعراء الحداثة الأوروبية واضحاً، وخصوصاً تأثر شعرائنا بشعراء معينين من شعراء الغرب أمثال (ييتس وبودلير وفاليري ورامبو ولوركا وإيت

سيتول وإليوت وإدجار آلان بو) وإن غموض شعر الحداثة وصعوبته يرجعان، في بعض أسبابهما، إلى هذا التأثر، والحوار معه، ثم توظيفه من أجل منجز إبداعي أفضل منه أو يضاهيه. وتناول الباحث في الفصل الثالث تحولات مفهومه وبنيته، نتيجة لما حصل في المجتمع العربي وذائقته الفكرية والثقافية والشعرية من تغير وتطور وتحول وتعقد، وبخاصة في بدايته، ما جعل الشعر ينأى عن الوضوح، ويتجه إلى الإبهام والغموض، وبخاصة إذا ما استحضرنا – في إطار هذه التحولات والتغيرات – الهزائم والإحباطات التي مرت بها الأمة العربية ابتداء من نكبة فلسطين عام 1948، وما انتبه إليه الشاعر العربي ورعاه في ظل ظروفه وأوضاعه الخاصة الاجتماعية والسياسية والفكرية، هو هذا الشعر الحداثي بانقلاباته الشكلية والمضمونية والوظيفية، وأن المضامين الشعرية الجديدة التي تبنتها حركة الحداثة الشعرية قد اقتضت إشكالاً جديداً وطرائق قول جديدة، والانحياز إلى البنية الشكلية والنصية والملفوظية على حساب البنية الدلالية، وأن تكون هذه البنية الشكلية هي الفكرة المحورية، وبأن تصبح هي نفسها، البنية الدلالية، وربما يؤدي في النهاية إلى إقصاء الدلالة وتغييبها وتشتيتها إلى حد يصل بها إلى الغموض والإبهام.

أما في الباب الثاني من الكتاب فقد عنى الباحث بدراسة مظاهر الإبهام في شعر الحداثة الشعرية العربية، ما يكتف هذا الشعر من غموض وتعمية وتكاثر معرفي وتداخل مفاهيم في نسيج هذا الشعر وفي صوره وفي دلالاته التي عزاها إلى أسباب عديدة وضعها في الفصول التالية. ففي الفصل الرابع وقف عند أهم هذه المظاهر ألا وهو (الغياب الدلالي) فقد كثر في شعر الحداثة العربية المعاصرة تغيب الدلالة تغيباً كاملاً، سواء كان ذلك بسبب غياب الموضوع أو بسبب أشياء أخرى. لكن غياب الموضوع عن القصيدة، هو، فيما يبدو أبرز الأسباب التي تسببت في غياب الدلالة عنها؛ إذ إن وضوح الموضوع أو (الغرض) الذي تتحدث عنه القصيدة، هو الشفرة الرئيسة لتتبع المسارات الدلالية، وإن زُرعت ببعض المتاريس التعبيرية التي تعوق مهمة القراءة والفهم، فغياب الموضوع وخلق التأثير الشعري الذي يركز

على الشعر بدلاً من التركيز على ما يقوله ويبلغه والتجريد الشعري، والتجريد الشعري الذي يعتمد على الخيال الخلاق المطلق، والدعوة إلى الشعر الصافي الذي خلص نفسه، وصفاها من أدران الطابع العقلي وطابع الحقيقة والوضوح والمحدود، وأخيراً الدعوة إلى الشعر الصامت، ومن خصائصه التركيز والإيجاز والتعرية، وهذه العوامل مجتمعة تؤدي إلى أننا أمام نصوص شبيهة بكهوف لا ضوء فيها ولا علامات تشير إلى بداياتها أو نهاياتها، وإذا كانت الحداثة هي أرض الضياع، وتيه دون علامات فإن بعض نصوصها الشعرية استمدت هذه السمة فصارت نصوصها يتوه فيها قارئها بسبب ضياع الدلالة أو غيابها أو صمتها أو الصمت عنها، بينما عالج الفصل الخامس (التشتت الدلالي) في القصيدة العربية الحديثة بعد انفجار الحداثة الشعرية، وبخاصة ما بعد قصيدة رواد الحداثة، فهي لا تبدو بنية محكمة متماسكة مترابطة في خطها الأفقي، كما كانت القصيدة الكلاسيكية، ولا بنية حية ذات وحدة ظاهرة، كما كانت القصيدة الرومانسية، وإنما تبدو - هذه القصيدة - بنية مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها، وصار القارئ وفق نظرية التلقي، هو الذي يملأ فراغاتها، ويقيم روابطها، ويمنحها تماسكها، وأن قصيدة الحداثة في تشخيص الناقد الدكتور صلاح فضل، تحمل روحاً قلقة، ولا تنتهج السرد الرتيب المنظم، أو خطاً واحداً، ومهما اعتمدت على النمط السياقي، فهي لا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها، بل تنتهج التجزيء والتشتت وتتجمع فيها مستويات عدة دون ربط منطقي واضح. واختص الفصل السادس بدراسة مظاهر إبهام العلاقات اللغوية التي تتموضع في خلق لغة شعرية جديدة وتفجير هذه اللغة من الداخل، وما تحمله من مفاهيم، التي عدها الباحث هي كبرى الآليات أو التقنيات الأسلوبية التي انتعشت ونشطت بها مظاهر الإبهام في شعر الحداثة العربية المعاصرة إذ انفجرت لغة النص، فنتجت عنها بلاغة الغموض، وانفجرت لغة النص فغلف الإبهام علاقاتها في أكثر من صورة، وانبهمت علاقات لغة النص فانبهمت دلالته، وأصابه كثير من الاضطراب والتفكك والإبهام، كما أن انخفاض المستوى النحوي يكون سبباً

لإبهام علاقة لغوية ما في النص، وأحياناً ينحرف عن طريقة تركيب تعبيري مألوفة، أو عن طريقة توظيف لعناصر شكلية أو لغوية معتادة، فيكون هذا الانحراف سبباً للإبهام العلائقي اللغوي، ومظهراً له في الوقت نفسه، ويكون الجمع بين المتنافرات والمتضادات والمفارقات وتعقيد وغموض وتشتت دلالات الصورة، واستخدام استثمار تقنيات البياض والفراغات والكولاج والملصقات وعلامات الترقيم، كلها متاريس تؤدي إلى احتمالات الصياغات القرائية الملتبسة في تعالقاتها اللغوية وهلامية البناء اللغوي وعدم وضوح تعالقاته وإحالاته التي تمنع القارئ والمتلقي معاً من صعوبة مقاربة هذا الشعر وإدراك دلالاته بسهولة، والتي تتطلب من المتلقي والمؤول آليات واستراتيجيات قرائية وتوصيلية وتأويلية جديدة تتسق وطبيعة بنيات وأساليب وصياغات وخصائص التركيب الشعري الجديد، والتي بحثها الناقد في الباب الثالث من كتابه، والتي أسماها (آليات التأويل) والتي وضعها في فصلين مهمين هما الفصل السابع، وتناول فيه (القراءة التأويلية) التي تستطيع وحدها الخروج بمفهوم جديد لتلقي الخطاب الشعري الحداثي وفهمه وتفسيره وتأويله، ولهذا ظهرت نظريات تلق حداثية ذات أدوات وآليات قادرة على الكشف والحفر والإنتاج حتى نستطيع أن نكتشف بنياته العميقة وإنتاج دلالاته الغائبة. وأن القراءة التأويلية وحدها تستطيع أن تتعامل مع النصوص الحديثة بما تتضمنه أو تحتويه من تداخل وتحليل وتفسير عميق ذلك أن القراءة التأويلية من وجهة نظر بنيوية تعطي أهمية لعلاقات النص المكونة لبنيته الدلالية، فلا معنى لأية وحدات في النص، أو في نظام البنية الشعرية، إلا بفضل علاقاتها الداخلية، بعضها ببعض، مما يجعل بنيات النصوص الحداثية سيرورة مفتوحة النهاية في الابتناء، وأن الناقد أو القارئ هو الذي يقوم بهذا الانبناء، إذ يبقى النص عالماً مفتوح النهاية بحيث يمكن للمؤول أن يكتشف فيه ما لا يحصى من الترابطات. وهذه الطبيعة الاحتمالية هي التي جعلت أنه ليس ثمة مذهب تأويل صائب ووحيد يمكنه أن يستنفد إمكانية العمل الدلالية وتؤدي إلى قراءة تأويلية تكون في العمق والبعد والشمولية، بمنزلة الرؤية المخترقة لبنية النص،

الفاتحة لآفاقه، المجاهدة لتحريك وتوظيف رموزه وعلاماته وكشف علاقاته. ودرس الباحث في الفصل الثاني - والأخير - أهم الآليات التي يراها جدية في الممارسة التأويلية، وعد الدلالة وإنتاجها وكفاءة المؤول وأفق القارئ، والقراءة التفاعلية التي عدت القارئ الجديد، وبخاصة عند منظري التلقي، ليس مجرد مستوعب للنص، مستهلك لمعناه، وإنما أصبح يتضمن كونه طاقة، أو قوة موجهة بانية منتجة مشكلة للمعنى، حتى أن كثيراً من نتاجات الحداثة الشعرية يمكن فهمها على أن القارئ هو المصدر النهائي للمعنى، وقد تحول القارئ إلى مبدع، إلى شاعر آخر ينتج في شراكة عميقة مع الشاعر نصاً حول العالم وأشيائه عبر القراءة. وقد توقف الباحث في ختام هذا الفصل بقراءات ثلاث نصوص شعرية، وهي قراءات نقدية سابقة لكل من الناقدين الأستاذين الدكتور عبدالله الغذامي والدكتور حاتم الصكر لقصيدة الشاعر محمود درويش (عابرون في كلام عابر) ومحاولة دراسة مستوى الغموض والإبهام في القصيدة، والذي خلق بدوره شيئاً من الاختلاف والتعدد القرائي من قبل الناقدين (القارئين) الغذامي والصكر، وربما من قبل آخرين غيرهما بعدهما أو قبلهما. وتوقف في الخاتمة عند استعراض أهم النتائج التي انتهى إليها في أن الشعر في كل زمان ومكان معرض للغموض بسبب منبعه الشعوري المعقد الغامض، وبسبب الطريقة الخاصة التي تنسج وتركب بها لغته، مما أفرز مصطلح (اللغة الشعرية) التي تحمل في السمات الخاصة ما يميزها عن لغة أي خطاب آخر، لكن الشعر في ظل الحداثة الشعرية العربية المعاصرة، انتقل من مستوى الغموض، الذي لا يتردد في عده مظهراً فنياً في كثير من حالاته، إلى مستوى الإبهام الذي تجسد، في كثير من حالاته، إشكالية عند بعض الدارسين والباحثين، وأن له عوامل ثقافية ومعرفية، ومظاهر متعددة تتطلب طرح رؤية تأويلية وقرائية جديدة له، والتي تتوضح من خلالها أهمية القارئ، أو المتلقي من ناحية، وأهمية تفاعله مع النص الحداثي من ناحية أخرى، لفرض الإنتاج الدلالي.

وبعد فإن هذه الدراسة الموسعة والجادة والمتميزة للباحث والناقد

الأستاذ الدكتور عبدالرحمن محمد القعود (الإبهام في شعر الحداثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل) تعد رؤية اجتهادية جديدة في إطار رؤى اجتهادية أخرى، استطاعت بحنكة وحذق ومقدرة أن توضح وأن تضيف وأن تصحح شيئاً مهماً في موضوعها، وأن تثير تساؤلات عديدة، أو قضايا إشكالية ترثي وتغني وتعمق هذا المفهوم، أو ما يتعلق به، والتي تعد محاولة جادة ومخلصة تضاف إلى جهود الباحثين والدارسين لتأسيس هذا المنحى النقدي الجديد، وتطوير رؤاه وصنع مظاهره، كما أنه محاولة اجتهادية لفهم هذا النتاج الشعري المبهم واقتراح آليات تأويله.



هل كان شوقي أميراً للشعر عند نقاد الحجاز؟!

عبدالرحمن بن حسن يحيى المحسني

لا يخفى على أحد من النقاد موقف جماعة الديوان من أحمد شوقي، ومن إمارة الشعر(*) (The Poetry's rank) لكن الشيء الذي قد يخفى على كثير من نقاد عالمنا العربي الواسع أن حجاز المملكة العربية السعودية كان له رأيٌ في تلك الإمارة، وأنه برغم كثرة الشوقيين، الذين استطاع شوقي أن يضمهم تحت لواء إمرته، إلا أن للحجاز رأياً دفعهم إلى مقاطعة مهرجان تكريم شوقي، ودفع شوقي إلى التساؤل عنهم، بحكم مركز الحجاز، وثقلها الإسلامي، يقول شوقي:

يَا عُكَاظَاً تَألَّفَ الشَّرْقُ فِيْهِ   مِنْ فلسطينه إلى بَغْدانه

افتقدْنا الحجازَ فِيْهِ فَلَمْ نَعْـ   ـثُرْ عَلَى قَسِّه وَلاَ سَحْبَانه[1]

وواضح أن الحجاز قد دُعيَ إلى حضور المهرجان، وأن عدم حضوره لم يرض شوقي، وأن رأي الحجاز كان له اعتباره، وهذا يكشف توثق الصلة منذ وقت مبكر بين مصر والحجاز، كما يدل دلالة واضحة أن الحجازيين - كما سيظهر - كانوا أقرب إلى دعوة التجديد التي تنادي بها جماعة الديوان آنذاك.

لم يكن مقاطعة مهرجان تكريم شوقي مصادفة، أو تجاهلاً، إذ يبدو أن المقاطعة كانت مقصودة لذاتها، وتنبع من رؤية نقدية لدى الحجازيين، يقول العواد «وكم أحسن الحجاز أو المملكة العربية السعودية في الاستخفاف بهذه الظاهرة، عندما أضرب عن التجاوب مع أصحاب الحفل، حتى اضطر شوقي أن يقول معاتباً أو منددا»[2] لافتقاده الحجاز في مهرجانه.

ويقول العطار: «وأنا أؤيد أن إمارة الشعر أمر باطل... وأن القصر في مصر كان يريد أن يكون شاعره أميراً للشعر والشعراء»[3].

وليس موقف العطار من شوقي ذاته، بل الإمارة الشعرية ذاتها حتى إنه نقد طه حسين حين نسب للعقاد إمارة الشعر، والعقاد نفسه - كما يقول العطار - لم يقبلها لنفسه واستنكر هذه الإمارة[4].

وقد كشف كتاب (نظرات في الأدب المقارن، لمؤلفه: عبدالسلام الساسي عام 1377هـ ط القاهرة) أبعاد هذا الموقف في إمارة الشعر، وكشف رأي نقاد الحجاز حول هذه القضية، فعبدالفتاح أبو مدين يرى أن «إمارة الشعر خرافة لا تستند إلى حقيقة... ولو صحت لأطلقت على امرئ القيس وزهير..»[5]. وعن رأيه في إمارة الشعر التي نالها شوقي، يرى أنها لقب «عرضي ناله في حفل أقيم له في مصر، وبمناسبة من المناسبات الخاصة، وسماه صاحب الحفل أمير الشعراء، ويرجع ذلك إلى ما يسميه العصبية الحزبية»[6].

وتعليله لإمارة شوقي تعليل لا يوافقه عليه محمد سعيد العامودي الذي يتفق رأيه مع من قال «إن صحيفة الأهرام هي التي أطلقت عليه أمير الشعراء مجاملة وتحية... ويصف إمارة الشعر بأنها غير ذات موضوع، وأنها لا تعدو أن تكون مجاملات»[7]. وكذا يرى محمود عارف «أن صحيفة الأهرام وداود بركات، ورغبة الرواج التجاري وراء خرافة أمير الشعراء»[8]، بينما يرى محمد أمين يحيى «بأن إمارة الشعر خيال لا حقيقة»[9].

ولا يرى محمد حسن عواد أن هذه الإمارة التي مُنِحها شوقي أنها دليل على تفوقه الفني، لأنه لا يملك - من وجهة نظره - هذا التفوق، ويرى «أن هذا اللقب المدوي أطلقه صحفيون مصريون على شوقي في عصر ما سماه بميوعة الأدب تزلفاً لمركزه السياسي أو الإداري، وللشعراء في مصر وغيرها رأي غير رأي الصحافة التي ادعت إمارته»[10].

والكتاب يكشف بوضوح معرفة الحجازيين بما يدور في مصر من حركة نقد تجديدية، تهاجم شوقي، والمقلدين، فعند حديث الساسي عن كتاب «الديوان» للعقاد قال عن العقاد والمازني «وكلاهما أغرم بنقد شعر هذا

الشاعر رغم الطبول التي كان يضربها حول شوقي الصحفي داود بركات، وفي «الديوان» صفحات لامعة من نقد شوقي، وهذا نقد مقصود به هدم إمارة الشعر....»[11].

ولأحمد جمال موقف وسط في الحكم بإمارة شوقي، فلا هو ممن يتهم شوقي وعصره بالتخلف الذي دفعهم إلى ادعاء إمارة شوقي، ولا هو ممن يؤمن بأن شوقي هو ملك الشعراء، بل يثبت لشوقي قصائد جياد، وروائع وطنية وإسلامية[12].

والأبيات التالية للعواد تلخص رأيه ورأي المدرسة التجديدية في الحجاز حول إمارة شوقي، أوردها هنا لارتباطها الوثيق برؤية الحجازيين لهذه الإمارة التي يراها بعضهم «من الموازين المغشوشة التي يقوم بها الأدب»[13]، يقول العواد: عام 1949م:

وَلَقَدْ قُلْتُ يَا غَبِيُّ لِشَوْقِيْ — وَهْوَ يَنْعَى الحجازَ في سحبانه

مَنْ حَبَا أُمْرَةَ القَرِيضِ لِفَرْدٍ — ثُمَّ مَنْ سَوَّغَ اللُّغَا في حِسَانِهْ

لَيْسَ للشِّعْرِ مِنْ أَمِيْرٍ سِوَى الفِكْرِ — وحي الشُّعُوْرِ لا وَسْنَانِهْ

يَلْهَجَانِ الهُدَى ونَفْثَ الرُّؤَى — الحُرَّةَ - في فَنِّهِ - إلى فَنَانِهْ

فالحِسَابُ الحسابُ للفِكْرِ خَلاَّقاً — بعيدَ المضِيِّ في أَشْطَانِهْ

تِلْكَ في الشِّعْرِ من رَسَالَةِ سَحْبَا — نَ حَدِيْثاً وَغَابِراً في زَمَانِهْ

والحِجَازُ الذي يُحِسُّ بِهَذَا — كمْ سَمَا والقَرِيْضُ طَوْعُ بَنَانِهْ

فانصب «المهرجان» لعبةَ فَرْدٍ — وتَمَتَّعْ وَمَنْ تَرَى باحْتِضَانِهْ

فَهْوَ أَضْحُوكَةٌ مِنَ الأدَبِ المَمْلُوْكِ — تُغْرِيُ دُعَاتَهُ بامْتِهَانِهْ[14]

وكما ثارت جماعة الديوان على شوقي، وهاجمت شعره وقوّمته، قامت في الحجاز دعوة مماثلة ضد شوقي، وهي تدل على أبعاد تأثير جماعة الديوان على نقاد الحجاز وشعرائه، وهي آراء تعميمية، غير ممحصة،

اندفاعية متأثرة بآراء العقاد في شوقي، وصاحب الوقوف أمام شوقي إشادة بالعقاد وشعره، يقول العواد «والعقاد يستحق منا كل تقدير، لأنه أوقف المدرسة الشوقية المقلدة عن مواصلة السير، والتمادي في القديم، والأخذ بالمنهج الجديد»[15].

وحديث العواد يدل على أن ثمة جماعتين، جماعة العقاد المجددة - ولم تكن قد عرفت بالديوان - وجماعة شوقي المقلّدة.

ويقول الساسي عن كتاب الديوان متحدثاً عن العقاد والمازني «وقد نجحا نجاحاً باهراً حيث خلق في عالم الشعر وعياً سليماً، هو وعي الحرية، والتفكير المنظم، والثقافة الحية الشاملة، بالإضافة إلى إبراز الشخصية في الشعر ذاته، لأن الشعر بلا شخصية كتمثال بلا روح....»[16].

والرأيان السابقان يدلان على وعي وتأثر بمدرسة التجديد في مصر.

وقد اتسمت بعض الآراء - لنقاد الحجاز - بالهجوم على شوقي وشعره وإجحافه حقه، ولا أرى رأي الأستاذ أبو مدين الذي يقول: «وفي عهد شوقي نفسه كان هناك شعراء أحق منه بإمارة الشعر ولو صحت.. فالمتنبي الصغير... (الرصافي) يمتاز عن شوقي في كثير من المراحل...»[17]. وهو رأي معمم، ولكن وقوفه ضد شوقي أوحى له بذلك، وفي مسألة إمارة الشعر لا يرى العطار أن ثمة إجماعاً في مصر نفسها على تلك الإمارة، بل رآه بعض النقاد شاعراً غير مبدع - كما يقول العطار - وأنكر بعضهم أن يكون شاعراً في القمة، ويتهمه بالتقليد حتى لشعراء لم يبلغوا في الشعر مبلغ الشعراء الكبار مثل البوصيري[18].

وفي قصيدة «بين صديقين» يقول شحاتة في مقدمتها «أمير الشعراء أحمد بك يخاطب غاندي» وفيها قدر من الاستهزاء بشوقي وإمارته، مطلعها:

سلامُ النيلِ يا غاندي   وهذا الزهرُ من عندي

ومنها:

كـلانـا مـخـفـقُ المـسـعـى   ويـربـنـدك بـريـنـدي[19]

وقد تتخذ رؤية العطار شيئاً من الحيادية في هذا الموضوع، فهو ينصف شوقي من العواد الذي يتهمه بأنه شركسي دخيل، ووصفه «بالقذر»[20](*)، يقول العطار: «وأنا أذكر الأستاذ العواد بأنه قال عن نفسه بأنه آري، فلو انبرى أحد وزعم عن الأستاذ ما زعمه عن شوقي، فما يكون أمره»[21]. ويقول: «ما أخذه العقاد على شوقي حق، وإن كان العقاد مؤاخذ في أسلوبه»[22].

وبرغم ما قيل ويقال عن شوقي يبقى شوقي شاعراً عظيماً، له قصائد جياد تحمل معنى الشعر، وتدل على قدرة شعرية عالية، وله بالمقابل قصائد خالية من رواء الشعر، ظاهر فيها التكلف، اعتمد عليها كثير ممن انتقد شعره. ولعل مكانته في القصر قد ألزمته بما لم يكن لديه قناعة به، ومن الظلم لشوقي أن تلتقط قصائد معينة، يبنى عليها حكم عام معمم على شعره.

وفي كل الحالات فإن شوقي لم يخسر تلك الضجّة وتلك المعارك التي أقيمت حول شعره «والتاريخ المنصف إذا تحدث عن دور شوقي فلا يكفيه أن يسجل دوره في الشعر فقط، بل ما ينتجه أنصاره وخصومه حول هذه الإمارة من مقالات وبحوث، وقصائد»[23]، وإذا سلمنا للدكتور سعد ظلام برأيه الذي يرى فيه أن شوقي تغيرت وجهة شعره، وأنه أخذ برأي مدرسة الديوان في آخر حياته فهذا يفتح للبحث حول شوقي آفاقاً أخرى.. يقول الدكتور سعد ظلام:

«وكانت آراء الديوان، ونقدها، وحركتها، ودعوتها وراء كل تجديد جاء به شوقي من مسرح، وقول على لسان الطير والحيوان، وتجديد في الأوزان واختراع لبعضها.. إذ بدأ شوقي هذا الاتجاه المسرحي رداً على دعوى الجمود حتى يحافظ على مكانته كرائد، وأمير للشعراء»[24].

ولئن كان الأمر كما قيل، وأن تلك المعركة الأدبية ضد شوقي قد أثرت

فيه وفي تجديده، إلا أن ثمة مؤثرات أخرى كان لها أثر واضح في تجديد شوقي غير مدرسة الديوان، منها مقامه(*) في أسبانيا، وما أفاده من اطلاع على الثقافة الغربية، وكانت أسبانيا - ولازالت - منفذاً مهماً لتصدير الثقافة الأوروبية إلى البلدان العربية عن طريق المغرب، أضف إلى ذلك أن وجوده في أسبانيا قد أذكى شعوره، وتحوّل بشعره إلى وجدانية طالما دعته إليها جماعة الديوان والعقاد، على هذا التحول في رؤيته، وقبوله للتجديد، أنه قبل الانضمام إلى جماعة أبولو وقد عين رئيساً لها مدة قصيرة... ويبقى بعد ذلك شوقي شاعراً عظيماً رغم كل ما دار حوله، وبعيداً عن قبول أو رفض إمارته للشعر، إلا أنها تدل على مكانته في الشعرية العربية.



الهوامش

❖) عن معركة العقاد مع شوقي يُنظر: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، أماكن متفرقة. وكتاب الديوان في النقد والأدب بالاشتراك مع المازني. وكتاب العطار عن العقاد ومعاركه. وكتب أخرى.

1) يُنظر: الشوقيات، جـ 2، ص (192).

2) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (21).

3) يُنظر: كلام في الأدب، ص (28) وما بعدها.

4) يُنظر المرجع السابق نفسه.

5) هذا راي لازال الأستاذ أبو مدين مصراً عليه وقد سألته في مقابلة علمية معه، فكان رأيه مناصاً لهذا القول، «مقابلة علمية مسجلة» جدة (1419/4/12هـ).

6) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (43).

7) يُنظر: المرجع السابق، ص (52-53).

8) يُنظر السابق: ص (29-30).

9) يُنظر السابق، ص (47).

10) يُنظر عبدالسلام الساسي: نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (20-21).

11) يُنظر: الساسي، المرجع السابق، ص (29).

12) يُنظر: أحمد جمال، أدب وأدباء، ص (118-120) (دار الثقافة – مكة – الطبعة الأولى ٣١٤١ ,٢٩٩١أ.)

13) يُنظر: د. إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، جـ 3 ص (951).

14) يُنظر ديوانه، جـ 2 ص (31-32).

15) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (21).

16) يُنظر: الساسي، نظرات جديدة في الأدب المقارن، ص (29).

17) يُنظر المرجع السابق، ص (43).

18) يُنظر: العطار، كلام في الأدب، ص (129).

19) يُنظر: ديوان شحاتة، ص (319). «وبريندي مدينة هندية».

20) يُنظر: زهير كتبي، العطار عميد الأدب، ص (195). وينظر: د. غازي عوض الله، الصحافة الأدبية، ص (166).

❖) هذا الموقف لم يمنع العواد من رثاء شوقي بعد موته، ينظر: العواد، نحو كيان جديد، ديوان العواد، جـ 1 ص (109).

21) يُنظر: كلام في الأدب، ص (132).

22) يُنظر: زهير كتبي، العطار عميد الأدب، ص (195).

23) يُنظر: د. إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث، جـ 3 ص (903)، بتصرف.

24) يُنظر: د. سعد ظلام، مقال مدرسة الديوان وأثرها في الشعر العربي، مجلة *«الفيصل»* العدد (117) (ربيع الأول 1417هـ) ص (101).

❖) يربط بعض الدارسين بين نفي البارودي، ونفي شوقي، وبينهما تباين، فنفي شوقي أقرب إلى السفر منه إلى النفي.



الجميل والإبداع

(في ثلاثة أعمال عالمية)

حسين عيد

مقدمة:
الحياة والإبداع..

ثنائية (سحرية) يكتنفها الغموض، تثير الفضول، وتفجر الأسئلة، بين حدود عالم (الكاتب) وتخوم عالمه (الأدبي)، بين (الخارج) و(الداخل)، بين (العام) و(الخاص)، بين (تجارب الكاتب وانعكاسها في (عمله) الفني، بين (الشخصي) و(المكتوب)، بين (إرادة) الكاتب وما (يبدع)..

وإذا كانت (الحياة) هي النبع الرئيسي (للإبداع)، وهو ما تأكد منذ قديم الأزل، حين رسم إنسان الكهف أشكاله البدائية على الجدران أو حفرها على الأحجار، محاكياً فيها ما كان يحدث في الواقع من عمليات صيد أو زراعة وغيرها، ثم استمرت سلسلة التطور الفني في حركتها المواكبة للحياة؛ لأن الكاتب (المبدع) يبدأ من الحياة نفسها، أو من شريحة منها، بكل ما يعيشه فيها من تجارب عامة أو خاصة، بسيطة أو مركبة، محزنة أو مفرحة، وما يشاهده فيها من أحداث مؤلمة أو سعيدة، وما يسمعه من وقائع صغيرة أو كبيرة، حين ينثال كل ذلك على ذهنه، ويؤثر على وجدانه، مشكلاً جانباً من خبراته المكتسبة، تضاف إلى ما توارثه من خبرات متنوعة، حتى تتبلور، في النهاية، عبر تكوينه المتميز، ببطء وتأن، رؤيته الداخلية للحياة والكون من حوله، وهو ما يظهر بعد ذلك بشكل لاواع، وتنعكس أصداؤه على أعماله الإبداعية.

من هذا المنطلق، تمثل شخصية (الجميل) واحدة من مفردات (الحياة)، أو هي نموذج مختار منها، وهي تمثل، في ذات الوقت، المادة الخام (للعملية الإبداعية).

يطمح هذا البحث إلى اختيار تلك (المفردة) في تفاعلها مع الإبداع. ومن أجل ذلك تم (اختيار) ثلاثة أعمال أدبية عالمية، تتوافر فيها (ثلاث) نماذج مختارة، من شخصية (الجميل)، التي يقصد بها: الصبي، الفتى، والرجل، (المذكر) فقط، وهو الذي يقتصر ويركز عليه هذا البحث، وهذه الأعمال هي:

- رواية «صورة دوريان جراي» (1893) للأيرلندي أوسكار وايلد (-1900 1854) ترجمة د. لويس عوض. هيئة الكتاب . ط 2. 1990.
- رواية «الموت في فينيسيا» (1913) للألماني توماس مان (1875-1955) ترجمة بدر توفيق. دار الهلال. 1995.
- قصة «أوغستوس» (1935) للألماني هرمان هسة (1877-1962) من مجموعة قصص «أنباء عجيبة من كوكب آخر» ترجمة عبدالله صخي. المؤسسة الجامعية للدراسات. بيروت. ط 1. 1983.

❖❖❖

بدا في (إبداع) هذه الأعمال (ثلاثة) نماذج مختارة من شخصية (الجميل)، التي تثير عدداً متنوعاً من الأسئلة، التي يجتهد هذا البحث أن يجيب عنها:

كيف رسم كل من الكتاب الثلاثة (صورة) الجميل؟

هل امتد الرسم إلي (جذور) كل شخصية؟

كيف (أبدع) كل من الكتاب الثلاثة روايته؟

ما هو (البناء الفني)، الذي لجأ إليه كل منهم، لتحقيق أقصى تأثير ممكن للجمال المكتمل؟

ما هي (التجارب الجمالية)، التي أودعها كل منهم في عمله؟

كيف (رسم) كل منهم أبعاد تجاربه؟

كيف كان (تأثير) الجميل علي الآخرين؟

وهل بدا هناك صدى (للمجتمع الخارجي) في تلك الأعمال؟



ومن أجل تحقيق هذا الهدف، صار تقسيم البحث إلي ثلاثة فصول، هي:

الفصل الأول: صورة الجميل وجذوره.

الفصل الثاني: إبداع الجميل (البناء الفني للروايات الثلاث).

الفصل الثالث: تجارب جمالية.

الفصل الأول: صورة الجميل وجذوره

والآن، كيف رسم كل من الكتاب الثلاثة (صورة) الجميل؟ كيف كانت أهم ملامحها؟

رواية «صورة دوريان جراي»:

قدم أوسكار وايلد شخصية الجميل، وهي في (ذروة) اكتمالها. لم يكشف الستار عنها مباشرة من بداية الرواية، بل قدم في مفتتح الفصل الأول (صورة) رسمها الفنان بازل هلوورد لتلك الشخصية، «كان في وسط الغرفة حامل مستقيم ثبتت عليه صورة بالحجم الطبيعي لشاب لا حد لجماله»، حتى يمهد أرضية المسرح لظهور تلك الشخصية، بما يثيره من حوار حولها، وانظر إلى رأي اللورد هنري في الصورة «هذا الفتى يحاكي أدونيس جمالاً، ويبدو كتمثال مخروط من عاج كسته أوراق الورد؟ يا صديقي بازل إن صاحبك هذا هو الرمز نرسيس قلباً وقالباً».

في مفتتح الفصل الثاني يظهر دوريان جراي (الأصل)، في الأستديو

أمام بازل وصديقة من أيام الطلب في أكسفورد اللورد هنري وتون، الذي تفحصه عن قرب «ونظر اللورد إليه ملياً. نعم. لا شك أنه كان آية في الجمال فشفتاه الحمراوان من خلق فنان دقيق، وعيناه الزرقاوان الصافيتان وشعره الذهبي المتموج من خلق منان سخي. وقد اجتمع له من صراحة الشباب منتهاها ومن طهارته أصفاها ومن حرارته أقواها، فلا عجب أن مرآه كان يوحي بالثقة في القلوب لحظة أن تقع عليه العيون، كأنه مخلوق نقي صان نفسه عن دنس الدنيا».

بل انظر إلى لحظة لقاء الأصل دوريان مع صورته: «مر أمام صورته بغير اكتراث ثم التفت إليها فلما وقع بصره عليها رجع خطوة إلى الوراء واشتعل خداه لحظه من فرط السرور، وفاضت عيناه بالبشر كأنه يقف على حقيقة جماله للمرة الأولى. وثبت في مكانه كالمسحور لا يعي شيئاً مما يدور حوله، اللهم إلا صوت هولوورد فقد جاءه كاللغط المطموس. لقد أشرق عليه وجهه الصبوح فبدهه جماله كأنه إبداع جميل، وكانت تلك أول مرة يخالجه فيها هذا الإحساس».

وانظر، أيضاً، إلى الممثلة سيبل فين، وهي تحكي لأمها عن حبها للأمير الساحر (دوريان جراى)، فتحس بالضآلة أمامه: «أماه! لم يحبني كل هذا الحب يا أماه؟».

أما أنا فأعلم لم أحبه، فهو إيروس رمز الغرام تجسد لي. «فماذا يحمل فتى مثله أن يحب فتاه مثلي؟»، وتحكي لأخيها عنه «لو أنك رأيته لوجدت فيه صورة الجمال» وأمها، من ناحيتها، تطمح أن تتزوج ابنتها منه، وهي توضح ذلك لأخيها «أرى أن زواجهما سيكون في غاية الانسجام فجمال هذا الفتى نادر حقاً، يبده كل من رآه».

نحن، هنا، أمام شاب، في العشرين عمره، نموذج مكتمل للجمال، في أبهى صوره!

رواية «الموت في فينيسيا»:

الرواية مقدمه من وجهة نظر الكاتب العجوز آشنباخ بطل الرواية، الذي جاء إلى فينيسيا لقضاء إجازة بها، فإذا به (في منتصف الرواية تقريباً)، ينزل في الفندق الذي يقيم به وتجلس في المطعم قريباً منه، أسرة بولندية تحت إشراف مربية أو أم، وثلاث فتيات صغيرات تتراوح أعمارهن كما يبدو بين الخامسة عشرة والسابعة عشرة، وكان معهم فتى (جميل)، «غلام طويل الشعر ربما يكون في الرابعة عشرة وقد دهش آنشباخ وهو يلاحظ الجمال الذي يتحلى به هذا الغلام. وجهه بلون القمر الخافت، وسيم في صمته، ينسدل الشعر حول وجهه بلون العسل، والأنف متجه في خط مستقيم إلى فمه الرقيق، يعطيك انطباعاً بالرزانة الساحرة الربانية، يذكرك بتمثال إغريقي في أشد العصور نبلاً، صورته النهائية التي صيغت في دقه بالغة البهاء، صورة فريدة خاصة للإثارة، لدرجة أن من يراها لن يرى لها مثيلاً في حظها الوافر، لا في الطبيعة ولا في أي عمل فني».

هنا، غلام، في الرابعة عشرة من عمره، يبرز وسط أسرة بولندية بجماله (المكتمل)، المتميز بين ثلاث فتيات، «فمن الواضح أن الرقة والتدليل عنصران يميزان وجوده، وأن هناك من يحرص على ألا يقترب المقص من شعره الجميل، فمثل «جامع الحسك» استرخت خصلاته على الجبين، وفوق الأذنين، وامتدت بعمق خلف رقبته أيضاً. كان يلبس زي بحار إنجليزي، تضيق أكمامه الواسعة كلما اتجهت إلى أسفل لتحيط برسغيه الرقيقين، فوق كفيه النحيلتين اللتين مازالت فيهما ملامح الطفولة، مما جعله يبدو في هذا الزي بما فيه من غرز وخيوط وتطريز رقيق الشكل، كأنه من كائنات الجنة والنعيم. كان جالساً في وضع جانبي بالنسبة لآشنباخ، في قدميه حذاء أسود لامع وإحداهما فوق الأخرى، متكئاً بكوعه على مسند مقعده الخيزراني، مستكيناً بخده على قبضه يده، في جلسة تبرز جمال الاسترخاء، بلا أدنى قدر من التكلف، الذي يبدو أمراً مألوفاً بالنسبة لشقيقاته».

وفي اليوم التالي، تأخر الغلام عن أسرته، ربما ليستمتع بالنوم ساعات أطول، ثم ظهر «كان خفيفاً للغاية، وفي نفس الوقت رقيقاً ومترفعاً ومتدللاً أيضاً من خلال خجله الطفولي». وبعد أن جلس مع أسرته «استقرت رأسه كالوردة فوق العنق، في جمال أخّاذ ليس له مثيل، كأنها رأس إيروس رمز العشق» (انظر لتكرار التشبيه: «بايروس» رب الغرام أو رمز العشق، كما ورد في حديث الممثلة سيبل فين عن دوريان جراي، وآشنباخ حول الغلام البولندي).

ومرة أخرى، على البحر، والعجوز آشنباخ مستغرق في تأملاته، «قطعت خط الأفق الممتد أمامه عبر الشاطئ فجأة خطى إنسان يمشي بمحاذاة البحر، وعندما حول نظراته عن الأفق اللانهائي، رأى أن العابر أمامه هو الغلام الجميل»، وبعد أن سبح الغلام (تادزيو) في البحر، وخرج بناء على استدعاء من أسرته «كان منظر هذا الكائن الحي عذرياً نقياً فريداً بخصلات شعره المنسابة، جميلاً كأنه... يخرج من أعماق البحر والسماء، يتفوق على عناصر الطبيعة، ويتجاوزها».

نحن، هنا، إزاء غلام، مكتمل الجمال، منظور إليه من زاوية وحيدة، هي زاوية نظر الكاتب العجوز آشنباخ.

«أوغستوس»:

في قصة «أوغستوس» لهيرمان هيسة، نتابع «أوغستوس»، بعد مولده مباشرة، في حضرة أمه «إليزابيث»: «ضمت إليزابيث الطفل إلى صدرها، وعانقته، كان جميلاً، قوياً» بعد أن كبر أوغستوس: «أصبح فتى جميلاً، أشقر، ذا عينين مشرقتين، تتقدان نشاطاً، أعجبت بهما الأم، كما أعجب به كل من رآه».

نحن، هنا، إزاء شخص (جميل)، مقدم من خلال زاوية سرد عامة، أو موضوعية.



ترسم هذه الأعمال الثلاثة، شخصية (الجميل)، وقد بدا (مكتمل الجمال حتى جرى تشبيهه بإيروس رمز العشق في عملين (روايتا «صورة دوريان جراي»، «الموت في فينيسيا»)، جميلاً في الثالث (قصة «أوغستوس»)، كما تحكم شكل العمل الفني وزاوية الرؤية، وموقع شخصية الجميل بين شخصيات العمل، في حجم ونوع (التفاصيل) المواكبة لتقديم شخصيته، ففي رواية «صورة دوريان جراى»، التي كان دوريان جراى هو مركز ثقل العمل ومحوره الأساسي، سعت زاوية الرؤية إلى تقديمه (كنموذج) أمثل للجمال، أو أعلى صورة ممكنة له، وحتى تنتج هذا التأثير، ثم تهيئة المسرح الروائي بتقديم صورته أولاً، ثم إظهار الأصل، ثم مواجهة الأصل لصورته، ثم من خلال عيون الآخرين، وكلها عناصر تساعد على تجسيد صورة الجميل في أبهى صورة (عامة) ممكنة، على خلاف رواية «الموت في فينيسيا»، التي لعب فيها الغلام الجميل، دوراً ثانياً، وتم رسمه بمنظور (واقعي) من خلال عيني الشخصية المحورية الكاتب العجوز آشنباخ، فاعتمد رسمه على التفاصيل الصغيرة، فجاء حضوره (خاصاً)، يتسم بالدقة والتحديد واللمسة الإنسانية (وانظر إلى آشنباخ والغلام قريب منه في المصعد حين لاحظ أن أسنان تادزيوليست منتظمة تماماً، بل معرجة وباهتة، وميناؤها خلي من اللون الصحي، هشة وشفافة كما يحدث أحياناً في حالات المصابين بفقر الدم. إنه في غاية الرقة، إنه مريض «هكذا فكر آشنباخ»).

أما في قصة «أوغستوس» القصيرة وفي حدود عالم القصة القصيرة المركز، المكثف، الذي يلعب فيه «أوغستوس» (الجميل) دوراً محورياً، جاء رسمه من خلال لمحات سريعة، موحية، تفي بالغرض (الفني). ولا ننسى الفارق (العمري) في رسم كل منهم، فبينما بدأت رواية «صورة دوريان جراي» وهو في العشرين من عمره كان غلاماً في الرابعة عشرة من عمره في رواية «الموت في فينيسيا»، أما في قصة «أوغستوس» فنتابعه منذ مولده طفلاً، ثم خلال مراحل نموه، حتى صار فتى جميلاً.

جذور الجميل

هل امتد الرسم إلى (جذور) كل شخصية؟

رواية «صورة دوريان جراي»

بعد أن قدم أوسكار وايلد صورة دوريان جراي المرسومة في الفصل الأول من روايته، ثم أبرز الأصل الحي في الفصل الثاني، في أبهة استعراضية، وجعله يتأمل صورته، ليجسد لنا الجمال المكتمل في أبهى صورة. كان منطقياً أن يؤسس (جذوره) في الفصل الثالث مباشرة، حين جعل اللورد هنري وتون يتقصى عنه ويصل إلى أنه «حفيد آخر للورد كلسو وأمه سليلة ديفيرو. أمه هي الليدي مرجريت ديفيرو». وتحدث عم هنري اللورد فيرمو عن أمه، فقال كانت مرجريت ديفيرو آية من آيات الجمال، وأثارت غيرة الرجال حين فرت مع شاب مفلس لا يساوي شيئاً. نعم، يا سيدي، فرت مع جندي في فرقة المشاة أو ما يشبه ذلك. ثم أوضح كيف انتهى هذا الشاب «وأذكر كيف قتل ذلك الشاب المسكين بعد زواجه ببضعة شهور في مبارزة مدبرة، وقد سمعنا يومئذ بإشاعة مخزية تقول إن كالسو قد كرى سفاحاً بلجيكياً ليهين زوج ابنته أمام الناس. نعم، يا سيدي كراه بالمال ليقتله، فأجهز عليه كما تجهز على حمامة وديعة، وأخفيت الحقيقة عن الناس، ولكن أقسم لك أن أصدقاء كلسو قاطعوه زمناً طويلاً نتيجة لذلك الحادث. وقد بلغني أنه رد ابنته إلى كنفه، ولكنها رفضت أن تبادله الحديث حتى ماتت». أما (إرث) دوريان، فقد قال عنه العجوز اللورد فيرمور إنه إذا كان كلسو قد أحسن التصرف في ماله فسيجد هذا الغلام شيئاً كثيراً في انتظاره. كذلك كانت أمه من أهل الثراء، فقد ورثت كل أملاك جدها في سلبي.

وهاهو اللورد هنري وتون يوجز قصة وجذور دوريان جراي، بعد أن استوعب دقائقها من عمه العجوز اللورد فيرمور: «يالها من مأساة مروعة. هذه إمرأة جميلة تغامر بكل شيء لترضي شهوة جامحة. ويالها من أسابيع

مشهودة تفيض بالسعادة وتنتهي بجريمة وحشية. ويالها من شهور طوال من العذاب الصامت تنتهي بميلاد طفل شقي بين الأحزان. هذه أم تموت في ريق العمر فتترك وليدها في كنف رجل منزو لا تعرف الرحمة إلى قلبه سبيلاً ليسومه مر العذاب. لقد كان لدوريان جراي ماض غير مألوف، ماض خليق به، فلابد لهذا الجمال الفذ من قصة فذة تمهد له، والجمال لا ينبت إلا في بيت الأحزان.

وبالمقابل، فإن دوريان جراي، في داره - في الفصل الحادي عشر، منتصف الرواية تقريباً - يدعم ما سبق أن توصل إليه اللورد هنري من حقائق حول جذوره، «كان يشتاق كثيراً إلى استعراض صور أسلافه في القاعة الموحشة الباردة ببيته الريفي، ويتفحص أولئك الذين جرت في عروقه دماؤهم. ليصل إلى صورة أمه «ثم هاهي ذي أمه تطل عليه من لوحتها بوجه يشبه وجه الليدي هاملتون محبوبة نلسون وكأن شفتيها مبللتين بالنبيذ - إن دوريان جراي يعرف ما أخذه عن هذه المرأة. لقد أخذ عنها جماله وعشقه لجمال الآخرين. وفي حجرة دراسته القديمة، كانت الحجرة واسعة متناسقة بناها اللورد كلسو خصيصاً لحفيده دوريان ليقصيه عنه ما أمكن ذلك. فقد كان يشبه أمه إلى حد غريب، واللورد كلسو كان يكره كل ما يذكره بابنته التي فرت مع ذلك الصعلوك الفقير وجعلت اسمه مضغة في الأفواه».

نحن ,هنا ,إزاء شاب جميل (ورث) عن الأم جمالها، وهو قد ولد يتيم الأب، الذي راح ضحية حادث مدبر، وسرعان ما فقد الأم أيضاً، فنشأ وتربى في كنف جد أقصاه عنه بعيداً، حتى لا يطالع في جمال وجهه وجه ابنته، التي سببت له فضيحة بفرارها مع صعلوك فقير، فتكللت فترة نموه بالآلام والأحزان.

رواية «الموت في فينيسيا»

لم تسمح زاوية التناول في الرواية، والتي كانت تتم من خلال العجوز

آشنباخ، إلا باقتراب (واقعي) من عالم الغلام البولندي تاديوز، كما أن محدودية المشهد الروائي، والذي انحصرت فيه الشخصيات الرئيسية في شخصيتين هما العجوز آشنباخ والغلام تاديوز، وندرة الأحداث، كل تلك عوامل قلّصت من فرص الغوص إلى جذور شخصية الغلام الجميل، واقتصر الأمر على مجرد تأملات أو تخمينات للعجوز آشنباخ، مثال ذلك أن «الذي أثر فيه أبعد من ذلك هو التباين الأساسي في وجهات النظر من ناحية التنشئة، الذي يبدو في ملابس الغلام وملابس شقيقاته وأسلوب التعامل فيما بينهم بشكل عام. فالفتيات الثلاث، والتي تعتبر أكبرهن قد بلغت سن النضج، كن يرتدين ملابس ليس لها شكل منتظم، شديدة النظافة، تشبه ملابس الراهبات، لونها اردوازي، متوسطة الطول، تفصيلتها محتشمة وغير متناسبة عمداً، لها ياقات بيضاء مقلوبة، هي اللون المضيء الوحيد، أخفت وعاقت الجمال الأنثوي. كانت وجوههن، تحت الشعر الناعم المثبت، كوجوه الراهبات الخاوية غير المعبرة عن شيء. ومن الواضح أن الأم موجودة معهن وهي التي ترعاهن هنا، وأنها لم تفكر مرة واحدة في أن تطبق على الغلام نفس قواعد التنشئة الصارمة التي ظهرت بوضوح في هيئة الفتيات الجالسات أمامه. فمن الواضح أن الرقة والتدليل عنصران يميزان وجوده».

هنا، يبدو حضور مؤثر للأم، امتد تأثيره إلى التنشئة، التي تم فيها تمييز في معاملة الغلام، على حساب إخوته الثلاث، فأبرزت (جمال) الغلام وعطلت الجمال الأنثوي، وانعكس هذا التمييز في مظهر آخر، حين جاءت الأم والبنات دون الغلام، «ابتسم آشنباخ وهو يفكر في غياب الغلام، يبدو الآن أيها البحار الصغير أنك تستأثر بالنسبة للبنات بحق استثنائي للاستمتاع بمزيد من النوم اللذيذ».

يستشف من تواجد هذه الأسرة البولندية في فينيسيا بهذا الشكل، أولاً (غياب) الأب، ربما بسبب ظروف عمله، أو ربما اختفائه نهائياً بموته، لأن الأم اليد العليا في التربية، وثانياً أن إمكانياتهم المادية تعكس (ثراء) يسمح لهم بقضاء إجازة في فينيسيا.

قصة «أوغستوس»:

مفتتح هذه القصة كاشف لجذور أوغستوس: «في مدينة موستاكرستراس كانت تعيش امرأة شابة، فقدت زوجها إثر حادث بعد فترة قصيرة من زواجها، وبقيت وحيدة حزينة مخذولة في غرفتها الصغيرة، تنتظر طفلاً قدر له أن يحيا بدون أب، ولأنها وحيدة فقد كانت أفكارها تنصب دائماً على مجيء الطفل المرتقب. ولم يكن في حياتها شيء سمين تحسد عليه، إذ إنها لم تخطط أو تتمنى أو تحلم بحياتها هي قدر ما كانت تنتظر الطفل القادم. واعتقدت أن البيت الحجري ذا النوافذ الزجاجية المؤطرة، والحديقة التي تتوسطها نافورة سيكون كافياً وممتعاً له، إذ قدرت أنه سيصبح على الأقل بروفيسوراً أو ملكاً. هنا، أغوستوس الجميل (يتيم)، نتاج زواج قصير، (مات) الأب على إثره في حادث. الأم محدودة الإمكانات، (فقيرة)، كانت تعمل بالحياكة لتدبر شؤون معيشتها ومعيشة طفلها بعد ذلك.

❖ ❖ ❖

كان لشكل العمل الأدبي، واتساع المشهد الروائي، وتعدد الشخصيات، تأثير في إتاحة الفرصة للغوص وتقديم جذور شخصية الجميل، بما يعمق رسم الشخصية؛ بحيث يمكن إيجازها في عدد من النقاط:

أولاً : لعبت (الوراثة) دوراً معترفاً به، حيث ورث دوريان جراي عن أمه جمالها، وبالمقابل (لم تتطرق) رواية «الموت في فينيسيا» إلى تلك النقطة، بينما جاء جمال أوغستوس (كهبة) ربانية.

لعبت (الوراثة) أيضا دروا هاماً فيما آل إلى دوريان جراي من ثروة الأم والجد بما أتاح له أن يكون جزءاً من عالم بورجوازي، دعمت فيه الثروة والجاه الموروث والمظهر الجميل موقفه، ليتبوأ مكاناً فريداً في المجتمع. وقد وضحت أن أسرة تاديوز الجميل تتمتع بقدر من الثراء أتاح لها قضاء إجازة في فينيسيا. وبالمقابل كان أوغستوس فقيراً بحكم مولده لأم فقيرة تعمل بالحياكة.

ثانياً: جاء الجميل (وحيداً) ليس له إخوة أو أخوات في رواية «صورة دوريان جراي» وقصة «أوغستوس»، بينما كان ذكراً (وحيداً) على ثلاث بنات في رواية «الموت في فينيسيا»؛ حتى ينفتح المشهد الروائي أمام جماله المتميز، وربما كي يضفي إيحاء (بالتفرد) الذكوري!

ثالثاً: غياب (الأب) بالنسبة للنماذج الثلاثة، تارة بموت (مدبر) رواية «صورة دوريان جراي»، وتارة أخرى بموت (قضاء وقدراً) في حادث سيارة (قصة «أوغستوس»)، وتارة ثالثة (بعدم تواجده) مع الأسرة البولندية وهي تقضي إجازتها (رواية «الموت في فينيسيا»)؛ قد يتفسر بأن الأب «يجسد السلطة، القانون، النظام، الميثاق الاجتماعي، أنماط السلوك القويم.. إلخ، كما يجسد أيضاً الحماية الذكورية»، وبالتالي فإن غياب الأب قد يعني غياب كل ما يجسده الأب من معاني، ومن ثم التحرر منها، في سعي خاص لمحاولة تأكيد وجود (الذات)، أو قد يعني غياب الأب (إحلال) الابن محل الأب، فيما يمثله من معان، ومن ناحية أخرى قد يفتح غياب الأب باب التفسير (الأوديبي) لتلك الشخصية، كما أوضح عالم النفس الفرنسي بيير داكوه حين قال «فلنتخيل أن أمه تحت تصرفه التام ودون أي شرط من الشروط - ولنتخيل أنه الوحيد في العالم، الذي يتصف بأنه موضوع حب أمه وعلى نحو مطلق. وينجم عن ذلك بالضرورة أن لا يكون في طريقه أي «صبي» آخر، أي أبوه والحالة هذه، وسيكون الانصهار الكلي عندئذ، الانصهار بأمه، بل الانصهار بما تمثله الأم بصورة رمزية، أي الحفاوة المطلقة، والأمن الكلي وإحساس «المشاركة» بالمرأة، رمز الحياه وسيكون ذلك هو «الفردوس» على هذا النحو. ويفهم المرء أن الفردوس يصبح بسرعة فردوساً مفقوداً بسبب المحرمات التي تغطي كل اتحاد مطلق بأم، ولو أنه اتحاد وجداني. ولكن ضروب الفردوس المفقود تولد دائماً ضروباً حادة من الحنين، لا الحنين هنا إلى أم المرء بل الحنين إلى الارتباط الكلي بما كانت تمثله»، «وسيحتفظ الصبي دائماً (ثم الرجل) بهذا الحنين إلى ما لا نهاية. ولكن الحياة ستدفعه

إلى أن يصبح «رجلاً» وإلى أن يعرف «نساء»؛ وبالاختصار، إلى أن يسلك السبيل التي منحها بصورة تقليدية».

الفصل الثالث: إبداع الجميل

البناء الفني في رواية «صورة دوريان جراي»

اعتمد نجاح (البناء الفني) في رواية «صورة دوريان جراي»، لتحقيق (أقصى تأثير ممكن للجمال الكامل، على عدة عوامل أساسية: قيام اللورد هنري وتون بإغراء دوريان جراي بدخول (التجربة)، توعيته بما (يمتلك) من جمال، وتأثير انقضاء الزمن عليه، (أمنية) دوريان جراي (بتجميد) انقضاء الزمن بالنسبة إليه، (استجابة) السماء لأمنيته، وتحول انعكاس تأثير انقضاء الزمن ليظهر على (الصورة).

إغراء دخول التجربة:

قام بهذه المهمة اللورد هنري وتون. وهو ثاني شخصية رئيسية بعد دوريان جراي، ويمثل الوجه (المقابل) للفنان الرسام بازل هولوورد، وهو "أيضاً" الشخصية (الأثيرة) المماثلة لأوسكار وايلد، والتي يتخفى وراء قناعها، وأهم صفة تجمع بينهما هي أن كلاً منهما يأخذ بألباب المنصتين إلى (أحاديثه)!

انظر إلى الحذق الفني لأوسكار وايلد، حيث أوكل مهمة إغراء دوريان جراي بدخول عالم التجربة الحسية إلى شخصية اللورد هنري وتون، الذي يتصف، أساساً، بحضور بديهته، مع قدرة بالغة على إقناع الآخرين!

نحن هنا، إزاء متحدث بارع، قوي الحجة، يعرض قضيته بثقة المالك، العالم بكل الحقائق، وهاهو بعد أن حصن (الغاية)، التي تمجد (الذات) من (الخوف)، بحجة (الواجب) نحو النفس، يعرض الرجل (النموذج) الحلم والأمل المرتجى «ومع ذلك فاعتقادي أن الأيام لو قيضت لنا رجلاً واحداً يحيا

حياته كاملة، فيصور كل إحساس يجيش في نفسه، ويعبر عن كل فكرة تمر بخلده، ويحقق كل حلم يداعب خياله، لعادت البهجة إلى الحياة مرة أخرى، وانتشلتنا هذه الصراحة من كابوس القرون الوسطى الذي لانزال نشقى به. أجل. لو قيضت لنا الأيام مثل هذا الرجل لعدنا إلى المثل الأعلى في حضارة اليونان، حضارة هيلاس، بل لتجاوزنا اليونان وحضارتهم الخصبة الجميلة».

هاهو المتحدث البارع، ينصب شباكه ببراعة الصياد الأريب، إنه يطلق (دعوة) عامة، للرجل المترجى، الذي يباشر كل ما يدور بخلده من (رغبات)، (متحرراً) من إسار أي (خوف). لكنه، وهنا مكمن الخطر، وربما محفزاً ومرغباً له أيضاً، يرتب عليها نتائج عامة كبيرة (لعادت البهجة إلى الحياة مرة أخرى، ولعدنا إلى المثل الأعلى في حضارة اليونان، بل لتجاوزناها!). ثم ينطلق من النتائج العامة، لينكب على داخل النفس «فكل نازع نكبته في نفوسنا يجثم في أفئدتنا، ويسمم فينا ينابيع الحياة»، وليزن سبيل (الخطيئة)، وييسر دخول التجربة «إن الجسد يخطئ مرة واحدة ثم تغسل عنه خطيئته، لأن التجربة تطهره، ولا يبقى بعدها إلا لذة الذكرى، أو غصة الندم الجميل.

هنا، بعد تهيئة (المناخ) العام، يصبح الجو ممهداً (لحرث الأرض المطلوبة، وتقليب أحشائها: «وحتى أنت يا مستر جراي، بشبابك المتفتح كالوردة الحمراء، وطفولتك النقية كالوردة البيضاء، حتى أنت يا مستر جراي قد جمحت بك شهوات ارتعد أمامها ضميرك، وعصفت بك خواطر ملأت قلبك رعباً، وعرفت في يقظتك ومنامك أحلاماً كلما ذكرتها ضرج الخجل خديك بالدماء».

وبذلك يكون السهم، الذي أطلقه اللورد هنري «بغير تصويب». (كناية عن كونه صياد محنك)، قد أصاب الهدف، و(أثر) تأثيراً عميقاً في الفتى الجميل، وهو، في ذات الوقت - انتصار (لخبرة الألفاظ) المعبرة في مواجهة (الشكل الجميل)!

التوعية بما يملك:

بعد أن أعد اللورد هنري وتون المناخ المناسب لدعوة دوريان جراي إلى الإقبال على التجربة الحسية، ومهد الجو المناسب لها، وأطلق سهامه، فأثر في الفتى تأثيراً كبيراً، انتقل بعد ذلك مباشرة؛ حتى يحكم قبضة سيطرته عليه، إلى (توعيته) بما (يمتلك) من جمال مكتمل!

تأثير الزمن:

ولكن، هذه الملكية ملكية مؤقتة، لن تدوم، لأن هناك وجهاً (مقابلاً) لا نشعر به، سادر في فعله، هو (الزمن)!

هنا (تصعيد) محسوب بدقة شديدة، بدأ بإغراء الإقبال على التجربة، موعياً بما يمتلك، خلال الزمن المحدود الباقي، وصولاً إلى: الانكباب على الذات، والتمتع بكل ما يتاح أمامه من متع.

أمنية تجميد الزمن:

بعدئذ، كان منطقياً، وقد اكتملت لوحة رسم دوريان جراي، وراح يتأمل فيها، أن (ينعكس) عليه تأثير ما سبق أن سمعه، وتشربته روحه «وفيما كان دوريان جراي يتأمل نضارته تملأ اللوحة. فهم مغزى تلك الكلمات، واقتنع بأنها تعبر عن الواقع الملموس. فلسوف يأتي يوم يتشقق فيه وجهه وتطفأ عيناه، ويغدو قده المياس عوداً يابساً، ويهرب القرمز من شفتيه والذهب من شعره الجميل، وتمسخ الحياة جسده، وقد كان خليقاً بها أن تجدد روحه. أجل. لسوف يصير إلى مخلوق شائه كريه»، فيشعر بالأسى وينتابه الغضب لسوء مصيره «أحس بالألم يمزق أوصاله كأنه طعن المدي، وارتجف كل عصب في بنيانه، وازرقت مقلتاه، وترقرت فيهما الدموع، وخيل إليه أن يداً من جليد تمس قلبه الدافئ».

وحين استفسر منه الرسام عن مبرر صمته، أفصح دوريان جراي عما يعتمل في داخله من صراع، نتيجة (المقارنة) بين نفسه والصورة، ما سيصير إليه من مخلوق بشع وثبات الصورة على حالها؛ لتنفجر من أعماقه (أمنية) مستحيلة، لو ينعكس الوضع، بأي ثمن «بلى إني لفتى تاعس! نعم. إني فتى تاعس! سوف يتقدم بي العمر، وأصبح مخلوقاً بشعاً تنفر منه العيون. أما هذه الصورة فتظل أبداً ناضرة الشباب، ولن يزيد عمرها عن هذا اليوم من شهر يونيو. ليت الأمر كان بعكس ذلك. ياليت الصورة تكبر، وأبقى أنا في شبابي! إني لأنزل عن أعز ما أملك لتتم هذه الصفقة، وليس في العالم كله ما أضن به ليتحقق لي هذا الحلم. هذه روحي أنزل عنها مختاراً ليكون لي ما أريد».

هنا (أمنية) رهيبة، صفقه ترتجى. أن ينعكس الوضع، ليظل دوريان جراي يعيش في شباب دائم، وينتقل تأثير الزمن على الصورة، فتكبر وتشيخ. والثمن، استعداده أن يتنازل عن (روحه)؛ حتى تتحقق أمنيته، وقد استجابت السماء لأمنيته، وتلك هي (الحيلة الفنية) الباهرة، التي لجأ إليها أوسكار وايلد؛ لتحقيق أقصى أثر ممكن للجمال المكتمل، وهو سادر في غيه، دون خوف من زمن يترصد خطاه تدريجياً!

البناء الفني في رواية «الموت في فينيسيا»

في رواية «الموت في فينيسيا»، أيضاً، القضية المطروحة، قضية (جمالية) بالدرجة الأولى، ولكن من منظور مغاير. إنها تنطلق من (الواقع)، وتدور حول تأثير لقاء جمال مكتمل (واقعي) على (فنان) مستقر.

وكي تحقق الرواية، طرح هذه القضية بأقصى درجه من التأثير، اعتمد بناء الرواية على عرض عالم (الفنان) المستقر، بشكل (واقعي)، من مختلف جوانبه والعوامل المؤثرة فيه (تكوين خاص، تنظيم الإبداع، تطور فني، مشاغل آنية، وصولاً إلى ضرورة الارتحال لفترة)، وذلك عبر الفصلين الأولين من

الرواية، قبل أن يخوض تجربته الجمالية، ويقابل الغلام المكتمل الجمال، في الفصل الثالث.

تكوين خاص:

«ولد جوستاف آشنباخ في مدينة (ل) التي تقع على حدود مقاطعة شليزين» (لاحظ أن توماس مان قد ولد في مدينة لوبيك، التي تبدأ بحرف (ل). وكان توماس يستفيد من مفردات حياته ككاتب في إضفائها على بطل روايته الكاتب أيضاً، ليحقق له درجة من صدق التناول).

«أما حياته - آشنباخ - الزوجية، التي بدأت في سن باكرة مع فتاه من أسرة متعلمة راقية، فقد انتهت بعد سنوات قليلة لسوء حظه بسبب موت الزوجة السابقة، التي أنجبت له بنتاً، سرعان ما تزوجت، ولعله كان ينشد بعد البنت ولداً، ولكن موت زوجته حرمه من الابن إلى الأبد».. (هنا اختلاف أيضاً عن تفاصيل زواج توماس مان، الذي تزوج وهو في الثلاثين من عمره عام 1905، وأثمر الزواج ابنة إريكا، وولدين كلاوس وجولو، وإن كانت هذه التفصيلة هامة في حياة بطل الرواية آشنباخ، التي كان ينشد فيها ولداً، حرم منه إلى الأبد بموت زوجته؛ لأنها ربما تمهد وتقدم أحد العوامل، الكامنة، والتي ربما لم يكن واعياً لها، في انجذابه نحو الغلام البولندي المكتمل الجمال، الذي سيقابله خلال إجازته في فينيسيا، بعد ذلك).

تنظيم الإبداع:

برزت (موهبة) آشنباخ الأدبية تدعمها قوة جسدية لازمة "وكان حتمياً أن يعرف بالضرورة مبكراً أنه ينتمي إلى نوع خاص من البشر، ليست الموهبة هي الشيء النادر فيهم، لكن القوة البدنية التي تكفي بالكاد مطالب الموهبة لتحقيق غايتها" عندئذ اكتشف أهمية (النظام) لتقدم موهبته وتنميتها واستمرارها؛ ولأنه أراد أن يتقدم إلى أقصى ما يستطيع وهو محمل فوق كتفه

الرقيقين بالواجبات التي تفرضها موهبته عليه، زادت حاجته إلى النظام، ولحسن الحظ كان النظام بالنسبة له جزءاً من الصفات الطبيعية التي ورثها عن أبيه!

هنا، يعيش آشنباخ (الفنان) عالماً (فكرياً) بعيداً عن الواقع (المادي) أو نائياً في عزلة بعيداً عنه، بمعنى أنه غير فعال، في هذا الواقع بشخصه، ولكن تماسه مع معطيات العالم الخارجي، يجعل عالمه الداخلي يهتز ويتوهج!

تطور فني:

خاض جوستاف آشنباخ رحلة تطور فني شاقة، بدءاً من يفاعته الأولى، اعتمد على (الوعي) بإمكاناته، المبني على ما اكتسبه من (خبرة): «لقد أصبح اسمه معروفاً منذ كان تلميذاً في المدرسة الثانوية، وبعد مرور عشر سنوات تعلم أن تصبح صورته التي يقدمها للعالم من حوله تتشكل مما يدونه وهو جالس إلى مكتبه»، كما استطاع أن يحل المعادلة الصعبة للفنان، وهي أن يكون جاداً وجماهيرياً في آن واحد.

مشاغل آنية:

تبدأ الرواية، فإذا بآشنباخ (مشغول) جداً، بثلاثة موضوعات رئيسية، أولها (عام) حيث تناثرت نذر الحرب، وارتبط «بالجو النفسي في أوربا»، وذلك «في» في السنة التي أصبحت فيها ملامح الخطر تهدد قارتنا الأوروبية منذ شهور عديدة. «وكان شديد التوتر والانفعال من ضرورة الاحتراس في هذه الآونة إلى أبعد حد، واتخاذ الاحتياطات الصعبة المحفوفة بالخطر». وثانيها (خاص) (بالزمن)، فبعد أن «كانت أقصى أمنياته أن يحيا عمراً طويلاً، لأنه كان يعتقد منذ وقت بعيد أن الفنان فقط هو الذي يمكنه أن يكون مثمراً في كل مراحل حياته»، وبعد أن بلغ الخمسين أصبحت لديه قناعة «أن

هـذا النوع من البشر يعطي أفضل ما لديه مبكراً، وأنه نادراً ما يستطيع مواصلة الحياة عمراً طويلاً».. إن (خشيته) من انقضاء الزمن، تستمد وجودها من خوفه من عدم إنجاز تحققه الأدبي، الذي كرس له حياته!

هم آخر، كان يشغل آشنباخ، ويؤثر على عمله الأدبي، بعد ما حققه في سنوات حياته، حتى أصبح قادراً على الإحساس الأكيد في كل لحظة بالطمأنينة من ناحية إتقانه لعمله، «لكنه هو شخصياً لم يكن سعيداً بذلك، فبينما كانت الدولة تضعه موضع الاعتبار والتقدير، بدت له أعمال خالية من شعلة الخيال التي كانت علامتها المميزة».

كان ذلك نذير (خطر) بالنسبة إلى عمله الأدبي!

وانظر إلى حدة تأثير نذير الخطر، الذي ضرب بنصله عميقاً في داخله، حتى أنه «أحس بالخوف من قضاء الصيف داخل الوطن، في بيته الريفي الصغير، وحيداً مع الخادمة التي تعد له الطعام، والرجل الذي يقوم بخدمته. كان يخشى رؤية القمم المعهودة للجبال، والحوائط التي ستعزله مرة أخرى مع مشاعره الثقيلة بعدم الرضا وبطء حركة الحياة».

عندئذ، بدا له تغيير الجو ضرورة، «ألحت عليه الحاجة إلى التغيير، إلى شيء من الارتجال وعدم الاكتراث بمرور الأيام واستنشاق هواء جديد في مكان بعيد، ودفع دماء جديدة في الجسد لكي يصبح الصيف محتملاً ومثمراً. إذن، ليس أمامه سوى القيام برحلة. ولقد أحس بالسعادة لهذا القرار».

إذاً، يتضح مما سبق، أن بناء رواية «الموت في فينيسيا»، قد نزع خلال الفصلين الأولين منها، إلى البناء بالتفاصيل (الواقعية) الصغيرة، التي تكاد تقترب، في بعض الأحيان، من المنمنمات الدقيقة، وذلك لإشادة عالم الفنان العجوز جوزيف آشنباخ، بكل ما يتصف به من تكوين خاص لشخصه، وما يتسم به الحفاظ على الموهبة التي حباه الله بها من نظام يتسم بالجدية والإصرار والعناد والوحدة والعزلة، تتيح له تكريس حياته من أجل تجويد فنه، معتمداً على وعي عال يستند إلى خبرة عميقة لتطوير عالمه.

ولعل استعراض عالم الفنان العجوز آشنباخ، بكل هذا الاتساع، موضحاً ضمناً ما يستشعره من نذر خطر عامة أو خاصة، دفعت به إلى قرار الارتحال؛ لقضاء عدة أيام في فينسيا. لعل كل هذا قد هيأ مسرح الأحداث بشكل كبير للذروة القادمة، لأكبر (تجربة جمالية) يواجهها في حياته، من خلال لقاء (واقعي) أيضاً، مع الغلام المكتمل الجمال (تاديوز)، وذلك في الفصل الثالث، وما ترتب عليه من آثار، وما أحاط به من ظروف، عبر الفصلين الرابع والخامس من الرواية.

البناء الفني في قصة «أوغستوس»

في قصة «أوغستوس»، أيضاً، القضية المطروحة، قضية (جمالية)، وإن تشابهت مع رواية «صورة دوريان جراي»، في أنها تنطلق من (خيال) فني، وتدور حول تأثير العمل الفني المكتمل الجمال (الذي يحبه الناس)، في الحياة (الواقعية)، لكنها لا تكتفي بذلك، بل (تمكس الرؤيا) لاستكشاف تأثير العمل الفني المكتمل الجمال (الذي يحب الناس)!

وحتى تحقق القصة، طرح هذه القضية بأقصى درجة من التأثير، اعتمد بناء القصة منذ البداية على إيقاع بطيء للمقاطع الأولى (التي قدم خلالها: تجاور وتعاون شخصيتين ومولد أوغستوس؛ عرض العجوز، وأمنية أم)، ثم إيقاع وانقضاء سريع للزمن (يبين حياة أوغستوس وتطورها) ثم إيقاع بطيء (يقدم ذروة حياة فاشلة، عرض ثان للعجوز، وأمنية أوغستوس) ثم إيقاع وانقضاء سريع للزمن (يبين حياة أوغستوس الجديدة وما توصل إليه من رؤى)، وأخيراً، إيقاع بطيء للختام (عودة أوغستوس إلى موطنه، والنهاية).

تجاور وتعاون شخصين:

نحن، هنا، في مواجهة شخصيتين، الأولى أم (اليزابث) خاضعة لمعطيات الحياة (الواقعية) وعجوز («هو مصدر الإلهام والوحي والحماسة

والبصيرة والفهم والتصميم»)، يعيش وحيداً، معتزلاً (للعكوف على أداء عمله)، على مائدة مصباح وكتاب (محب للقراءة والاطلاع)، يحكي حكايات طويلة للطفل أوغستوس (يتمتع بموهبة، خيال خصب، وقدرة على الإبداع)، وفي الظلام وأمام المدفأة تنطلق موسيقى عذبه (إيحاء بموسيقى «الحياة بتوافقاتها وهرمونيتها» و«وكذلك إشارة إلى اللعب على العواطف»، كما قد يعني «عقل الحالم، خاصة عواطفه التي ترتبط بالموسيقى ارتباطاً حميماً»)، وعلى ضوء اللهب (الذي يعني دفء العواطف»، كما قد تعني «حالة مزاجية من النشاط كالرقة والجاذبية والابتهاج»، كما قد تعد بـ «مغامرة من عنصر الدهشة متداخلان»، وفي ذات الوقت يعتبر «إشارة إلى كل ما هو روحي، ولا دنيوي». [وإذا أضفنا إلى كل ذلك، أنه استطاع أن (يعرف) موعد مخاض السيدة إليزابيث، كما لو كان بفعل (سحر) غامض، فأرسل إليها في الوقت المناسب، سيدة عجوز ساعدتها في ولادة أوغستوس، لأمكننا أن نستنتج أننا أمام (فنان)، يعتبر امتداداً (لشاعر) القبيلة القديم!] .

عرض العجوز:

هنا، العجوز (الفنان/ الساحر)، لم يكن يمتلك ثروة (مادية) كما يراها البشر (قصور أو ذهب)، لكنه كان يمتلك ثروة (روحية) هائلة، لذلك (تدخل) في الأمر، مختاراً، وفق قدراته الخاصة «ليس من شك في أنك أردت لابنك الصغير كل ما تشتهيه الأم من أشياء جميلة رائعة. فكري جيداً في الشيء الذي يبدو لك أنه أفضل ما تشتهينه، له، وسأدبر الأمر لكي يتحقق ما تشتهيه. لديك أمنية واحدة لطفلك.. أياً كانت، أمنية واحدة فحسب، أمعني الفكر.. وفي هذا المساء، عندما تسمعين الموسيقى في بيتي، اهمسي بأمنيتك في الأذن اليسرى لطفلك الصغير.. وستتحقق الأمنية».

هنا، أسفر العجوز بوضوح عن قدراته (السحرية) الهائلة، (كفنان)، طيب القلب، تعاطف مع ما تشتهيه أم لابنها «من أشياء جميلة رائعة»، لا تملك

منها شيئاً، فتدخل في الأمر، بتحقيق (أمنية وحيدة) للطفل، وفق ما (ترغب) الأم!

كان عقلها يعمل بسرعة كبيرة، وحين كانت الموسيقى تضعف، إيذاناً بانتهاء المهلة المتاحة للتمني، حسمت أمرها واختارت أن يحبه كل من يراه!

والآن، لننظر ونتأمل، لقد اختارت الأم أمنية، وضعت فيها جماع تأثير (الجمال المكتمل)؛ لأن الجمال المكتمل الباهر يؤثر في (كل من يراه)، فيأخذ بجماع قلبه، فلا يملك إلا أن (يحبه)!

إذاً، نحن هنا، إزاء معادل فني للجمال المكتمل، وينتج نفس تأثيره الباهر. وابتداء من هذه اللحظة، سيعيش أوغستوس حياه (حسية)، تتوازى وتتشابه مع الحياة التي عاشها دوريان جراي من سن العشرين، ليصلا معا إلى ذروة حاسمة، سئما فيها كل ما تقدمه الحياة، بعد أن خاضا كل التجارب الممكنة. وهذه الرحلة تعرضها رواية «صورة دوريان جراي» باستفاضة بينما تعرضها قصة «أوغستوس» بإيقاع وانقضاء سريع للزمن.

وبينما تتوقف رواية «صورة دوريان جراي» عند تلك الذروة، فإن قصة «أغوستوس» ينقلب فيها المسار ويتحول حين (يتدخل) العجوز ثانية، في اللحظة التي أراد فيها أوغستوس أن ينتحر بتناول كأس سم (كما الساحر أو كما الكاتب، العارف بكل شيء، حين يتدخل في مسار بطل قصته، ويحوله أو يعكسه، وفق إرادته الخاصة)، فيختطفه منه ويتناوله، قائلاً: «لقد تجرعت سمك، لأنني الشخص المسؤول عن تعاستك، ففي أثناء تعميدك تمنت أمك أمنيه من أجلك، فحققتها لها»، ثم استطرد قائلاً: «إن أمنية أمك المسكينة لم تلائمك تماماً يا أوغستوس. ماذا لو سمحت لي الآن أن أحقق لك أمنية أيضاً.. أية أمنية؟ من المرجح أنك لن تتمنى المال أو الأملاك أو السلطان أو حب النساء، فقد كان لديك من هذا كله ما يكفي.

فكر جيداً، وإذا كنت تعتقد أنك تعرف رقية سحرية يمكن أن تجعل حياتك التي تبددت، أجمل وأفضل وتستطيع أن تجعلك سعيداً مرة أخرى، إذاً، تمناها لنفسك»

هكذا «أغمض أوغسطس عينيه، وعاد ببصيرته إلى حياته، كما ينظر المرء وراءه في دهليز معتم صوب نقطة بعيدة من الضوء. فرأى مرة أخرى كيف كان كل شيء حوله مشرقاً جميلاً، ثم أخذت العتمة تغشاه شيئاً فشيئاً، حتى وجد نفسه الآن في ظلام دامس، ولم يعد هناك ما يمكن أن يبعث فيه الأمل. وكلما عاد بفكره إلى الوراء وتذكر، بدا ذلك الضوء المتوهج الضئيل أكثر جمالاً، وأشد روعة وإغراءً، وأخيراً تعرف عليه. وبدأت الدموع تنسكب من عينيه».

قال لأبيه الروحي «سأحاول.. ولكن ارفع ذلك السحر القديم الذي لم ينفعني، وامنحني بدلاً منه القدرة على حب الناس!».

لقد ساعده العجوز بأن وضعه على الطريق الصحيح، من واقع خبراته القديمة، حول اللحظات التي جعلته (سعيداً)، فاستعاد حياته منذ بدايتها الأولى، حين كانت حياته نقية طاهرة، استمتع فيها بالموسيقى مع العجوز أمام المدفأة ورأى وسمع الملائكة الصغار وهي ترقص وتغني، ثم بدأ يستغل حب الناس له، فتفشت العتمة تدريجياً في حياته، حتى وصل إلى الظلام الدامس. عندئذ انقشعت السحب من أمامه وبانت الحقيقة؛ لقد كان حباً من طرف واحد، من طرف الآخرين؛ فتكشف له ما ينقصه، فأعلن عن أمنيته، التي توصل إليها بنفسه، أن يمنحه «القدرة على حب الناس!»، وكان الطريق إلى الحقيقة، طريق ذاتي، لابد أن يسعى فيه الشخص بنفسه، حتى يصل إلى ما يريد!

الفصل الثالث: تجارب جمالية

تجارب رواية «صورة دوريان جراي»

قدم أوسكار وايلد في روايته ثلاث تنويعات خيالية على التجربة الجمالية، نوجزها فيما يلي:

أولاً: تجربة دوريان جراي:

نموذج الجمال المكتمل، التي اتخذت الرواية من اسمه عنواناً لها، وشغلت تجربته عالم الرواية بأكمله، والتي مر خلالها بطورين مختلفين، أو تجربتين متقابلتين تماماً:

● التجربة الأولى، أو الطور الأول، أو نقطة المبتدأ في تاريخه الروائي، والذي قدمته الرواية موجزاً، ولم تفض فيه، واتخذت منه مجرد تكئة للإنتقال أو التحول إلى الطور الثاني.

في هذا الطور، كان دوريان جراي «آية في الجمال»، «وقد اجتمع له من صراحة الشباب منتهاها ومن طهارته أصفاها ومن حرارته أقواها»، كما كان "ساذج النفس، مطبوع على الخير". يساعد «في الأعمال الخيرة»، «ويشارك في عزف بعض المقطوعات الموسيقية».

هنا، نموذج للجمال المكتمل، حسن الطوية، وديع، نقي، خجول، خير، يشارك في أنشطة المجتمع متعاطفاً، محبا للآخرين، لذلك يخلف جماله المكتمل أثراً طيباً في النفس، «فلا عجب أن مرآه كان يوحي بالثقة في القلوب لحظة أن تقع عليه العيون، كأنه مخلوق صان نفسه من دنس الدنيا».

● التجربة الثانية، أو الطور الثاني، بعد أن حدث له التحول، بتأثير مغوي من اللورد هنري وتون للدخول في التجربة الحسية، بتحقيق أمنيته بتجميد الزمن ليحتفظ بشباب العشرين المكتمل الجمال، وتنتقل روحه إلى اللوحة، وينطلق هو (كأثر فني متخيل) في تجربة جمالية حسية. بحرية مطلقة، لا تحددها حدود، ولا تكبحها أي كوابح، فمضى مستمتعاً بحياته كنار عاتية تحرق وتدمر كل ما يأتي في طريقها، وكلما كان يكاد يهدأ إذا باللورد هنري يحفّزه بكتاب يعلمه ألواناً جديدة في المتع الحسية، وحين يواجهه بأن كتابه سمم حياته، يجيبه اللورد «هذا لغو لأن الفن لا أثر له في سلوك الإنسان، فإن كان له أثر في سلوك الإنسان فهو أنه يشل الرغبة في العمل.

الفن عقم جميل. والكتب التي ينعتها الناس بأنها منافية للأخلاق هي التي تكشف للإنسانية عن عوراتها»".

بطبيعة الحال، نحن أمام دعوة جمالية تبناها أوسكار وايلد، وهي أن «الفن للفن»، وأن «غاية الفن أن يكشف عن نفسه». وكان دوريان جراي خلال انطلاقته الرهيبة في تجربته الجمالية الحسية خير تمثيل لها، لكن روحه كانت تنحط درجة درجة؛ «لأن الانغماس في اللذات زاد فضوله للمعرفة، ذلك الفضول الذي كان اللورد هنري أول من ألهبه فيه، وكلما زاد اختباره في الحياة زادت رغبته في الاختبار، وكلما أشبع نهمه للحياة اشتد جوعه إليها».

وانتهى إلى «أنه يعلم أنه لوث نفسه، وأفسد عقله وشحن خياله بالأشباح المخيفة. وهو يعلم أنه كان ينشر الانحطاط حوله أينما ذهب، وأنه كان يسر بذلك سروراً عظيماً، وأنه كان ينتخب من رفاقه أذكاهم وأصلحهم للحياة فيلقي بهم في أتون الشر كأنه إبليس رجيم، ويجردهم من الشرف»، حتى وصل إلى أن «أتلف روحه الملل، ذلك الداء الذي يعيب من هبتهم الحياة بكل شيء ولم تبخل عليهم بشيء»، وأمام المرآة «سئمت نفسه جمال وجهه فقذف بالمرآة على الأرض وداس عليها بقدمه فهشمها إلى شظايا تلمع كقطع الفضة. لقد حطم هذا الجمال حياته وأجهز شبابه على سعادته، لولا جماله وشبابه لعاش أبيض الصفحة لا يعرف الدنس. إن جماله لم يكن إلا قناعاً، وشبابه لم يكن إلا حلة مسمومة».

وبالمدية التي قتلت الرسام، طعن بها عمل الرسام، آملاً بفعله أن يقتل الماضي، «وحين يموت الماضي ينعم دوريان جراي بحريته مرة أخرى»، لكنه كان واهماً، لقد طعن روحه، وارتفعت صرخة وأعقبها سقوط جسم.

إذاً، خوض الجمال المكتمل للتجربة الحسية حتى مداها الأخير، انتهى بالسأم والملل، ومآلها أن يدمر صاحبها ذاته (بالقتل). والمغزى واضح، وهو أن طريق التجربة الجمالية الحسية مسدود ويؤدي بصاحبه إلى التهلكة؛ لأنه

طريق الانغلاق على الذات انغلاقاً تاماً، دون أن يهتم صاحبها بما يصيب الآخرون، أو ما يقع في المجتمع الخارجي من أحداث جسام!

ثانياً: تجربة الممثلة سيبيل فين الجمالية:

لقد خاضت الممثلة سيبيل فين تجربتها الجمالية (الفنية) في جوهرها، (بمشاعر) واقعية، حين قابلت الجمال المكتمل كأنثى، ولم تقابله بما يليق بها فنياً كملهم ومحفِّز. بمعنى آخر، أنها لم تتفهم متطلبات الجمال، فتعاملت معه بشكل (سلبي)، مجرد، ربما لنقص في الوعي بحدود إمكانات عالمها الفني، ومن هنا نشأت مأساتها، فكان منطقياً أن يكون مصرعها (انتحاراً)، جزاء وفاقاً لما جنت يداها خيانة لفنها!

ثالثاً: تجربة الرسام بازيل هولوورد الجمالية:

بينما يحقق الجمال أقصى غاياته، حال احتكاكه بعالم الفن، ليتولد الإبداع والإجادة، وهو الوجه (المقابل) لتجربة الرسام بازيل هولوورد، الذي كان يمتلك (وعياً) عالياً بعالم فنه، وبتأثير الجمال المكتمل، فكان (إيجابياً) في استثماره له، مما أثمر إبداعاً غير مسبوق. نجمت مأساته، حين تجاوز حدوده بحب ذلك الجمال، وحين فهم (الحقيقة)، من (التحول) الذي طرأ على اللوحة، أحس بجرمه واستغفر ربه، ولم يكن ممكناً أن يتنازل الجمال عن مكانة سامية، ... سبق أن بوأه إياها، فكان حتماً أن يكون مصرع الفنان على يديه، جزاء وفاقاً لجرم عظيم سبق أن ارتكبه.

الرؤية، هنا، كامنة، مقدمة ببراعة من خلال نموذجين مختارين.. على الفنان أن يخلص لفنه وأن يعي حدود عالمه جيداً، حتى إذا ما خاض تجربة جمالية، ودخل إلى عالمه الجمال المكتمل، فإن عليه أن يحاصر سطوة تأثير هذا الجمال على فنه، حتى لا يتجاوز حدوده، فيسوء المآل، ويخسر فنه، وقد يخسر حياته أيضاً!

تجربة رواية «الموت في فينيسيا»

هنا، لابد من وقفه، أيضاً، مع (التجربة الجمالية).. لقد قدم توماس مان في روايته الفنان العجوز آشنباخ، الذي عرض عالمه (الأدبي) باستفاضة عبر الفصل الأول والثاني (وله تكوين مواز لتكوين توماس مان) يعيش على مستوى (فكره)، وله آراء في العديد من القضايا، دون أن يخوض (التجربة)، وذلك تمهيداً لدخوله (تجربة جمالية) بمقابلة غلام مكتمل الجمال، خلال الفصول الثلاثة الباقية، وقد تمخضت هذه التجربة عن تنويعتين متقابلتين للتجربة الجمالية، نوجزهما فيما يلي:-

أولاً : التنويعة الأولى، تعتبر امتداداً لعالمه الفني المنظم، المستقر، فأمام تجاوره مع الجمال، استحضر موروثه الثقافي، وخبراته المكتسبة، وآراءه التي توصل لها عبر فكر عميق متصل، مخلصاً لفنه كافة، فسرعان ما أصبح الجمال محفزاً للإبداع، مبلوراً لقضية الثقافة والتذوق، لتنعكس أخيراً عبر عالمه الفني من خلال (الكتابة)!

نحن، هنا، في مواجهة فنان واسع الثقافة، سبق أن عرك على مستوى (الفكر) قضايا فكرية توصل فيها إلى أفكار آمن بها، دون أن يكتوي بنار تجربتها. وفي محاولة لاستكناه (جوهر) التجربة الجمالية، يستحضر جزءاً من موروثه الثقافي، كمحاورات سقراط إلى تلميذه الشاب فيدروس. وانظر لدور العقل المركزي في هذا السياق. الجمال هو صورة الروح، التي يتلقاها العقل، وبه نستطيع احتمالها.

هنا، أيضاً، فنان، يحترم (الفكر)، ويرى «سعادة الكاتب هي الفكر، فالشعور الكامل هو الشعور الذي استطاع أن يتحول إلى فكر كامل».

في حضرة هذا الفنان، يثير تأمل الجمال شعوره، وسرعان ما يتحول هذا الشعور تلقائياً، وفق ما تعود عليه، إلى تفكير؛ في محاولة لتفهم واستيعاب ما يرى، يبرز هذا كتحد أمامه، مما يفجر لديه الرغبة في (الكتابة)، حول قضية الثقافة والتذوق، التي كانت موضع خلاف في عالم

المثقفين، «كان الموضوع معروفاً لديه من خلال تجربته، وأصبح فجأة وبلا تردد راغباً في إضاءته بنور كلماته، اتجهت رغبته في شوق إلى التعبير عن الحالة الراهنة لتادزيو، بالكتابة عن بنية هذا الغلام واتخاذها مادة لعمله، وسيتابع بأسلوبه خطوط هذا الجسد الذي يبدو له ربانياً، وسينظر في جمالة بطريقة عقلانية»، «وطبقاً لجمال تادزيو كتب مقالاً صغيراً في صفحة ونصف صفحة بلغة نثرية منتقاة، فيها من الطهارة والنبل والمشاعر الحية الزاخرة ما سوف يثير إعجاب الكثيرين، فمن المؤكد حقاً أن العالم لا يرى العمل الجميل إلا من خلال الأصل الذي انبثق منه، ولا يعرف ملابساته ودوافعه، لأن معرفة الينابيع التي تدفق فيها عطاء الفنان كثيراً ما تكون مضللة ومنفرة، مما يعيق تأثيرها المنشود. ساعات عجيبة! جهد عجيب محطم للأعصاب! اتصال نادر مثمر بين العقل وأحد الأجساد!».

هنا، أيضاً، فنان مخلص لفنه؛ إن كل تجربة يمر بها، لو كانت (جمالية) سرعان ما تجد لها صدى وانعكاساً في عالمه الفني من خلال (الكتابة)!

ثانياً: في هذه التنويعة الثانية، ارتبط العجوز بالغلام بعلاقة حب جارفة، وراح يطارده متخفياً إلى أي مكان يذهب إليه. هنا تخلى الفنان عن (فنه)، لم يواجه نفسه، بلقاء مباشر مع الغلام ينتج عنه صحوة شافية، بل استمر منساقاً إلى تداعيات تجربته سراً، متجاوباً مع الجانب السلبي لعزلة الفنان، ومرة ثانية، تخلى الفنان عن (دوره)، حين اكتشف (حقيقة) الوباء الذي يجتاح المدينة، فلم يعر زيف موقف سلطات المدينة انتباهاً، بل انغلق على نفسه، سادراً في عزلته، مستثمراً معرفته لغرض في نفسه لإنقاذ الغلام (تماماً كما فعلت سلطات المدينة للحفاظ على الموسم السياحي)، فكان حتماً أن يداهمه الخطر (الوباء/ الموت)؛ جزاء وفاقاً لما جنت يداه!

والآن، لنتوقف قليلاً أمام (موت) هذا الفنان، الذي ارتفع ليصبح عنواناً للرواية بأكملها..

هل كان رحيل المحبوب، إيذاناً بمواجهة خواء عالمه وعبث حياته؟!

كان موته تعبيراً (مجازياً) عن فنائه حباً في المحبوب؟! هل جاء موته بسبب الوباء، وإن لم يرد في النص ما يؤيد هذا الظن ولم يوجد ما ينفيه أيضاً، فهو لم يتخذ الإجراءات الوقائية اللازمة، بل أكل فراولة خلال متابعته للغلام في أرجاء المدينة؟!

أم أن الموت يتخذ بعداً أكبر، يتعلق بوظيفة الفنان ودوره في المجتمع؛ لأن الرواية، من خلال بنائها (المركب)، قد أوضحت - بجلاء - أن الفنان أخطأ مرتين.. الأولى على المستوى (الشخصي)، فهو وإن كان يمتلك (بموهبته، ورهافة حسه، وثقافته، ونظام حياته) تذوق آيات (الجمال) في الكون من حوله، فإن (دوره) يتطلب أن يحكم عقله، وأن يواجه نفسه، وأن ينقل ما اكتشفه إلى الآخرين - أما إذا انخرط بحسه في التجربة، ونسي نفسه (الجانب السلبي للعزلة)، كان حتماً أن يقع في المحظور. والمرة الثانية، التي أخطأ فيها، كانت على المستوى (العام)، حين لم يوظف (حقيقة) ما عرف عن الوباء في كشف فساد سلطات المدينة، بل ليخبر أسرة الغلام بالخطر، فكان حتماً أن يداهمه الخطر (الوباء/ الموت)، جزاء وفاقاً لما جنت يداه!

ويبقى أن هذا الموت الفاجع، قد يتفسر - أيضاً - إذا نظرنا إلى الظروف التي كتب فيها توماس مان روايته عام 1913، ونذر (خطر) «تهدد قارتنا الأوروبية منذ شهور عديدة».. فإذا ربطنا بين هذا الخطر الذي يواجه وضعاً مستقراً (محور بناء الرواية) وأودى به إلى الموت.. أفلا تعتبر هذه الرواية - بالقياس - صيحة تحذير (فنية) أو نبوءة، تحفزنا - أو تحفز قراء تلك الحقبة بالتحديد - بأن ننتبه، وأن نستنفر جهودنا، وأن نتكاتف - وبخاصة الفنانين -؛ (لنواجه) ذلك الخطر (القادم)، وإلا فالويل لنا جميعاً؛ لأن ذلك الخطر سيداهمنا (بالموت) والفناء. وهو ما أيده التاريخ بعد صدور الرواية، حين قامت الحرب العالمية الأولى (1918-1914)، وراح ضحيتها آلاف البشر؟!

هنا، أيضاً، الفنان (الواقعي) الملتزم، المرتبط بالمجتمع الذي يعيش فيه

متأثراً بما يقع فيه من أحداث (مرهصاً) بما يتهدده من خطر، هو الوجه المقابل، للفنان المنغلق على ذاته، بعيداً عن المجتمع الذي يعيش فيه، متبنياً دعوة "الفن للفن" لأوسكار وايلد.

لكن كلا الفنانين، توصلا عبر التنويعات التي قدمها للتجارب الجمالية، أن الفنان إذا أخلص لفنه نال أشهى الثمار، أما إذا انغمس في تجربة جمالية حسية، سواء أكانت (فعلاً) متصاعداً لجني ثمار اللذه (دوريان جراي)، أو متخفياً وراء فكر منعزل لينساق وراء تجربته (الكاتب آشنباخ) أو متنازلاً عن فنه من أجل الحب (الممثلة سيبيل فين) أو عابداً الجميل (الرسام بازيل هولوورد)، فسيسوء مآلهم جميعاً، حين يتخلى عنهم الفن، ويذوى ذكرهم بتدمير الذات (دوريان جراي وسيبيل فين) أو بالموت الطبيعي (الكاتب آشنباخ)، أو بالقتل (بازيل هولوورد)!



تجربتا قصة «أوغستوس»

إذا كان أوسار وايلد في روايته «صورة دوريان جراي»، قد قدم تنويعتين (خياليتين) على التجربة الجمالية، الأولى (روحية) خيرة، مبتسرة، جعل منها تكئة للتجربة الثانية (الحسية)، والتي امتدت بشكل طولي، تفصيلي، وشغلت معظم النسيج الروائي، وشكلت مركز الثقل الأساسي للرواية. فإن هيرمان هسة قد قدم في قصة "أوغستوس" تنويعتين (خياليتين) أيضاً على التجربة الجمالية، إحداهما (حسية) والأخرى (روحية) مقابلة، بشكل متوازن، بحيث احتلت كل منها نصيباً متساوياً (تقريباً) من نسيج القصة.

وفي الوقت الذي استندت فيه التجربة (الحسية) في كلا العملين إلى أساس (خيالي)، فقد اختلفا في أسس تكوينه، ففي حين نجد في الرواية «صورة دوريان جراي»، أن (التحول) قد حدث فيها بتأثير مغو من اللورد هنري وتون (الشخصية الموازية، التي توارى وراءها أوسكار وايلد، والتي تبنت الانغلاق على ملذات الذات، ودعوة الفن للفن) للدخول في التجربة الحسية،

وبتحقيق أمنية تجميد الزمن ليحتفظ بشباب العشرين المكتمل الجمال، وتنتقل روحه إلى اللوحة، نجد في قصة «أوغستوس» أن التحول قد حدث بعرض مغر من فنان (ساحر) خير، محب، متعاون متعاطف مع جارته (أم أوغستوس) الفقيرة بالتفكير في (أمنية) للطفل (الجميل)، فسرعان ما اختارت أن يحبه الناس، وحقق فعلاً أمنيتها، (ويلاحظ أن صاحب الشأن في كلا العملين، لم يكن له أي دور في هذا الاختيار!).

وفي الوقت الذي بدأ دوريان جراي تجربته الحسية، في العشرين من عمرة مشبعاً بتأثير اللورد هنري وتون الرهيب نحو الإقبال على مباهج الحياة والاستمتاع باللذة لتكلل في النهاية بالقتل، فإن أوغستوس بدأ تجربته الحسية طفلاً، مستفيداً من تجاربه في تكالب الآخرين على حبه، والتي كانت متطلباتها تتزايد وآفاقها تتسع باستمرار، حتى أنه - تماماً مثلما فعل دوريان جراي - «لم يترك متعة إلا وانغمس فيها واستنفدها، ولم تبق أي رزيلة إلا وشجعها ثم ازدراها وهجرها، لم يعد في قلبه أي مجال للفرح، ولم يعد للحب أي صدى في روحه أينما ذهب».

وفي الوقت الذي لم يستطع أي فرد أن يعترض طريق دوريان جراي أو يقف أمام سطوة جماله وقسوته وفجوره، فإن أوغستوس قابل من اعترضت سبيله، وقد حدث ذلك أثناء رحلة بحرية صادف خلالها «سيدة رشيقة متحفظة، من النبلاء الشماليين، تقف متميزة بين عدد من النساء والرجال الذين بدوا كأنهم خبروا الحياة، كانت فخورة وهادئة كأن ليس هناك إمرأة مثلها، حين لحظها ورأى نظراتها بدت كأنها مرت من أمامه مروراً عابراً وسريعاً، لا مبالياً، كأنها المرة الأولى التي يعرف فيها معنى الحب، وقرر أن يفوز بها»، طاردها في كل مكان، حتى انفرد بها، ودعاها إلى الهرب معه، لكنها رفضت عرضه بإباء، قائله «لا أنكر أني أحببتك، وأتمنى أن تكون زوجي، أنت الوحيد الذي أحببتك ملء قلبي، يا إلهي كيف يمكن للحب أن يتيه بعيداً هكذا، لم تكن لدي فكرة عن أني سأعشق رجلاً دون أن يكون نقياً طيباً، لكني أشرت أكثر من مرة إلى أني سأبقى مع زوجي، رغم إني لا أحبه

حباً عظيماً، إلا أنه فارس وشريف وشهم، وهذه صفات غريبة عليك، والآن لا تقل أي كلمة، خذني إلى السفينة، وإلا سأدعو المسافرين ليحموني منك ومن غطرستك».. (هنا، عدد من «القيم»، التي تصدت لسطوة الجمال وتأثير الحب لصاحبه، هي «أنه لم يكن نقياً طيباً»، والقبول بالزوج، رغم أنها لا تحبه حباً عظيما، لأنه «فارس وشريف وشهم». لقد انتصرت هذه القيم أمام سطوة الجمال الباهر، وحصنت صاحبتها ضده)!

وقد سارت التجربة الحسية في كلا العملين في طريق مسدود، حين انتهت في رواية «صورة دوريان جراي» سأماً ومللاً، وانتهت بأوغستوس «متخماً لحد الاشمئزاز من هذا الحب الذي يحيطه دون أن يبحث عنه ويرغب فيه أو يستحقه. يحس بتفاهة الحياة المضطربة المسرفة في التبذير، والتي لم يكن يعطي فيها بل يأخذ فقط»، وآلت بدوريان بأن يضع نهاية لحياته بيده، مثلما سعى أوغستوس في ذروة اكتئابه إلى محاولة التخلص من حياته بتجرع كأس من السم!

وفي الوقت الذي انتهت فيه رواية «صورة دوريان جراي» بمصرعه بيده، فإن قصة «أوغستوس» استمرت، لينقلب التحول إلى الوجه (المقابل)، إلى تجربة أخرى، يتيح فيها الفنان (الساحر) لأوغستوس فرصة اختيار أمنية جديدة، (فيختار) الجانب المقابل، أي أن يحب هو الناس، بمعنى آخر أن ينتمي إلى الآخرين، وإلى المجتمع الذي يعيش فيه. هكذا يخوض أوغستوس غمار تجربة أخرى (روحية) هذه المرة، وقضى سنوات في السجن تكفيراً عما ارتكب من آثام، ثم مضى (متجولاً) في العالم، «وازدادت دهشته يوماً بعد يوم من مقدار الشقاء الموجود في العالم، ومع ذلك يبدو الرضا على الناس؛ وكان من دواعي سروره وغبطته أن يرى دائماً أن كل مصيبة يعقبها الضحك.. وعقب كل موت تتعالى أغنيه لطفل، وإثر كل جشع ووضاعة، فعلة من أفعال المجاملة، أو دعابة، أو كلمة عزاء، أو ابتسامة. كانت الحياة الإنسانية رائعة في ترتيبها الحسن».

هنا، رؤية إنسانية رحبة، قدمها فنان كبير مرهف الحس، توصل إليها بطله عبر تجواله الدائم بين البشر، وليصل، أيضاً، بنفسه، إلى أن «الجمال لم يعد سبباً لإسعاد الآخرين، واستخدام السطوة من خلاله. إن الشيء الذي يهذب المرء هو أن يرى كيف يكافح الآخرون عبر طرق عيشهم التي جربها، وآمن بأنهم يصنعون تقدمهم، وكيف يواصل كل واحد مسعاه من أجل هدفه بكل شوق ونشاط وفخر ومرح. كانت تلك بنظره دراما مدهشة»..

وكان، منطقياً في الختام، أن يؤوب أوغستوس من ترحاله الطويل إلى موطنه، ليلوذ بالدفء اللذيذ في كنف الفنان العجوز، وأمام المدفأة في الظلام «سمع صوت موسيقى ناعمة، غريبة، ساحرة في الغرفة المعتمة، وبدأت آلاف الأرواح الصغيرة اللامعة تحوم منتشية، الواحدة حول الأخرى بحركة راقصة متقنة».

هكذا، عاد في النهاية، ثانية إلى (فردوسه المفقود)، ليموت بهدوء!



ارتحالات السرد

الروائي المغاربي

بوشوشة بن جمعة

يستمد السرد نُسغه من ارتحاله الدائم في الزمان والمكان راسماً تاريخ الكائن والكون، عبر أفانين من القص تتراوح بين المنطوق من الكلِم والمكتوب من الحرف، مما يجعل الصيرورة صفة متمكنة منه، بحكم أنه يبقى ممارسة في حال مشروع دائم يتوق إلى الاكتمال دون أن يكتمل، فتكون ديمومته في تجدده من خلال انفتاحه على أكثر من نوع أدبي وتلاقحه مع كل منها، وتجسيده تبعاً لذلك نصاً قابلاً لأكثر من صورة تأويل ومشرّعاً على تخوم لا تحد من التوقع والاحتمال... فالسرد أفق كتابة يسكنه هاجس الترحال إلى آفاق من التشكل لا تحد، من خلال لغة تتجاوز الكائن من الصيغ والأساليب والدلالات إلى الممكن في توقها إلى اختراق طاقات الكامن فيها.

إن البحث في السرد الروائي المغاربي يقتضي بدءاً توضيح مسألة المثاقفة التي جعلت هذا النوع الأدبي يمارس بلغتين، العربية: اللغة الأصلية لشعوب بلدان المغرب العربي، والفرنسية: اللغة الدخيلة للمستعمر، مما أوجد نوعين من الرواية، لغة الأول منهما العربية بينما تمثل الفرنسية لغة الثاني، ومن ثم فإن السرد الروائي الذي يشكل موضوع هذا البحث هو الذي كتب أجلاً باللغة العربية. وهذا لا ينفي التعالقات الموجودة بين هذين النوعين من الكتابة الروائية.

ثم إن اقتران هذا السرد الروائي بصفة «المغاربي» لا يتأسس على المفاضلة بينه وبين السرد الروائي في المشرق العربي، مما يجعل هذه الصفة دالة على الانتماء الجغرافي لهذا النوع الأدبي لمنطقة من العالم العربي، مظاهر الاشتراك والائتلاف بين شعوبها، في الدين واللغة والتاريخ القديم والحديث والمعاصر والتراث الشعبي والحضارة بصفة عامة تفوق مظاهر الاختلاف، مما يبيح الحديث عن نوع من الخصوصية المغاربية بين أقطار

المغرب العربي، وهذا السرد الروائي الذي ينتج في هذه المنطقة يمثل رافد إغناء وتنويع لنظيره في المشرق العربي، فيكتمل بذلك المشهد الروائي العربي في مختلف تشكلاته الفكرية منها والجمالية.

ولقد تأسس هذا السرد الروائي المغاربي المكتوب بالعربية، على ثلاث مرجعيات أسهمت في تشكيل ملامحه الأولى قبل أن تقوم ببلورة سماته المفيدة ودفعه إلى البحث عن أشكال بكْر من الممارسة الروائية تعبر عن إشكاليات المرحلة التاريخية الراهنة في البلدان المغاربية وتصوغ موقفها من التحديات التي تواجه مقومات الهوية. فالمرجعية الثقافية الغربية مثلت مرجعاً مهماً في نقل الجنس الروائي بشروط كتابته الفنية والإجرائية إلى الأدب المغاربي الحديث المكتوب بالعربية، وذلك عن طريق الترجمة والاقتباس لعدد مهم من الأعمال القصصية والروائية الغربية نشرتها عديد من المجلات الثقافية[1]، ثم تكرست هذه المرجعية الغربية منذ بداية السبعينات من القرن الماضي إلى الآن، بترجمة النصوص النقدية ذات الطابع التنظيري للجنس الروائي خاصة وسائر الفنون السردية الأخرى عامة[2]. مما أسهم في إنضاج الممارسة الروائية في بلدان المغرب العربي بأن جعل عدداً مهماً من كتّابها يصدرون في نصوصهم عن وعي نقدي بشروط الكتابة الروائية، وهو الوعي الذي يُفتقد أو يكاد لدى الكتّاب الروّاد[3].

أما مرجعية التأسيس الثانية للسرد الروائي المغاربي المكتوب بالعربية فهي مشرقية: تتجلى في استفادة كتّاب الروائية في المغرب العربي من التجارب الروائية التأسيسية والرائدة في المشرق العربي، لجرجي زيدان، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ وغيرهم. وهي تجارب نلمس أصداءها في عدد مهم من النصوص التأسيسية المغاربية[4].

وتنضاف إلى المرجعيتين الغربية والمشرقية، ثالثة محلية يستمد منها كتّاب الرواية في المغرب العربي أسئلة متون نصوصهم الحكائية، وبعض

أشكالها الفنية وأنساقها اللغوية، من خلال تفاعلهم وأحداث واقع مجتمعاتهم ووقائعه، مما جعل كتاباتهم ترسم التحولات المتأزمة التي مافتئت شعوبهم تشهدها منذ حصولها على الاستقلال إلى الآن في شتى المجالات الحياتية، فضلاً عن إغنائهم الجمالي لتلك الكتابات من الروافد الثرية التي يزخر بها تراثهم الأدبي والشعبي، مما يعلل استخدام مكونات المخيال المغاربي في عدد مهم من النصوص الواقعية والتأصيلية.

والحديث عن هذه المرجعيات التأسيسية الثلاث يطعن في بعض الأحكام النقدية التي تعتبر أن الرواية المغاربية نشأت بشكل فطري[5]، وإن كان موضوع النشأة يمثل من زاوية أخرى مبحثاً إشكالياً اختلفت في شأنه الآراء حول تحديد زمن نشأة الرواية في كل قطر من أقطار المغرب العربي. وذلك بسبب اختلاف المقاييس المعتمدة في تحديد الجنس الروائي[6]، وكذلك في تصنيفه إلى اتجاهات يحوي كل منها عدد من أنماط الكتابة الروائية[7].

ثم إن استقراء هذه المراجع التأسيسية للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية يسمح باستخلاص أن هذه الأخيرة تبقى حديثة العهد في بلدان المغرب العربي، إذ لم تعرف انطلاقتها الفنية على مستوى التقنيات السردية إلا في غضون الستينات في تونس والمغرب[8] ومطلع السبعينات في ليبيا والجزائر[9]، وبداية الثمانينات في موريتانيا[10]، وذلك إذا قيست هذه الرواية بزمن ظهور نظيرتها في المشرق العربي وخاصة في الغرب الأوروبي.

ويعكس ظهور جنس الرواية المكتوبة بالعربية في بلدان المغرب العربي «مظهراً من مظاهر التغيّر الاجتماعي الذي صاحب حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها بسبب تعبير الرواية عن فئة اجتماعية جديدة من المثقفين: كتّاباً وقرّاء»[11]. وهو ما يعني «أن السياق الثقافي الذي كان يستهلك أشكالاً أخرى من الكتابة أصبح مستعداً لتلقي الرواية، وأصبح يوفّر لها وسائل ذلك»[12]. وهذا ما جعل هذا الجنس الأدبي المستحدث في الثقافة المغاربية يفرض وجوده ضمن أجناس الإبداع الأدبي الأخرى ويبرز بعد أن

اكتسب سلطة أغرت الكثير من المبدعين في الشعر أو في القصة القصيرة بالتحول إليه وتجريب أدوات كتابته، خاصة وقد أدرك هؤلاء أن فضاء كتابة الرواية يبقى أرحب وعتيد القدرة على استيعاب إشكاليات الراهن وما تطرحه من تحديات[13].

ورغم حداثة عهد هذه الرواية المغاربية التي لم تتجاوز خمسة العقود في كل من تونس والمغرب الأقصى، والأربعة في ليبيا والثلاثة في الجزائر والعقدين في موريتانيا، فقد توصلت إلى أن تنتج مدوّنة نصية تتجاوز الستمائة رواية تتوزع بنوع من التفاوت بين بلدان المغرب العربي[14]. وهي مدونة تتوفر على عدد مهم من النصوص المتميزة: يؤهلها كي تمثل ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والدراسة، بعيداً عن الآراء المُسقَطة والمواقف المُسبَّقة التي تفتقد الحجة الدالة على موضوعيتها.

وقد شهد هذا السرد الروائي منذ بدايات تشكله الأولى مع منتصف القرن الماضي، إلى الآن تحولات مفصلية شملت الاتجاهات وما ينضوي تحت كل منها من أنماط كتابة روائية، وعكست علامات دالة على انزياحات في الكتابة تمس أسئلة المتن الحكائي وتطال الأبنية السردية قبل أن تدرك أنساق اللغة ومستويات الكلام ومسالك التخييل.

1. ارتحالات النمط السردي، انزياحات الكتابة

تعكس المدونة الروائية المغاربية - ذات التعبير العربي - منذ بداية تشكلها مع منتصف الخمسينات من القرن الماضي، إلى الآن، ثلاثة تمفصلات كبرى في مشهدها الإبداعي، تجسد ثلاثة اتجاهات أساسية: شكلت التحولات النوعية التي شهدتها الكتابة السردية المغاربية في الحقل الروائي على مدى نصف قرن من الزمن تقريباً، ومثّلت في الآن ذاته السمات المفيدة الدالة على انزياحات هذا النوع من الكتابة على صعيد إشكالياته الفكرية وخصائصه الجمالية ومواقف كتّابه من تاريخ بلدانهم القريب في العصر الحديث ومن

راهن مجتمعاتهم المعاصرة ومن الكتابة واقعاً وآفاقاً: شروط وعي وأدوات ممارسة تبقى دوماً تتطلّع إلى تجاوز المنجز تأسيساً للممكن والمحتمل.

ويمثل التمفصل الأول اتجاه التقليد، ممارسة روائية تأسيسية، في حين يمثل الثاني اتجاه التحول، منعطفاً نوعياً في مسار الكتابة الروائية المغاربية: أسئلة متن وأنساق سرد ومواقف كتابة، بينما يمثل الثالث والأخير اتجاه التجريب الذي يشكل تجاوزاً للاتجاهين السابقين: فكرياً وجمالياً ولغوياً بحكم انخراطه ضمن مسالك البحث والتجريب عن أشكال من السرد الروائي ذات طابع حداثي، تكون مبتكرة وقادرة على تجاوز الأنماط الروائية التقليدية في أطروحاتها الواقعية النقدية أو الاشتراكية ومواقفها التي لا تتجاوز الاحتجاج في الأغلب إلى تقديم البديل، وأشكالها السردية التي لم تعد تتماشى وإشكاليات الراهن المستجدة وتحدياته المتضخمة. ويتوافر كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة على عدد من الأنماط الروائية تشكل مجتمعة العلامات الدالة على سماته المفيدة، الفكرية والجمالية. ويتم التحول من اتجاه سردي إلى آخر نتيجة التحولات المختلفة التي تشهدها مختلف أبنية المجتمعات المغاربية. وهي التحولات التي تجعل من ذلك الاتجاه الروائي السائد وما يتوافر عليه من أنماط كتابة سردية عاجزاً عن استيعاب إشكاليات المرحلة الراهنة والتعبير عنها وصياغة الموقف الواعي منها. ثم إن هذا الاتجاه السردي الذي لم يعد مستجيباً لمقتضيات المرحلة الجديدة لا يتلاشى كلية فيها بل ينحسر حضوره ليقتصر على بعض رموزه والمنتسبين إليه، مما يجعل المرحلة الجديدة تتوفر على اتجاهين أولهما مهيمن والآخر محدود الوجود والفاعلية. فنجد داخل المشهد الروائي الواحد تتجاوز كل من الرواية التقليدية والرواية التجديدية، ولكن مثل هذا التعايش قد يتحول أحياناً إلى تصادم بين التيار التقليدي المحافظ في الممارسة الروائية ونظيره التجديدي المخترق لثوابت النموذج الأمثل في هذا النوع من الإبداع الأدبي. فأنصار التيار الأول يصرون على مواصلة إثبات وجودهم الأدبي بينما يعمل أنصار التيار الثاني على تكريس هيمنتهم على الساحة الأدبية، وهو صراع

القديم والجديد في الحقيقة، صراع التقليد والتجديد، العراقة والحداثة، الانغلاق والانفتاح، الثابت والمتحول، يأخذ أحياناً أشكالاً سلبية ويكتسب أحياناً أخرى أبعاداً منتجة، عندما يعي بعض أعلام الكتابة التقليدية الروائية ضرورة تطوير أدوات إبداعهم الروائية مواكبة لمتطلبات المرحلة الجديدة واستجابة لمبدأ صيرورة الكتابة السردية[15]. فعدم استقرار هذا النوع الأدبي يعلل عدم ثبات أنماطه وارتحال أشكاله فضلاً عن تجدد أسئلته.

فالاتجاه التقليدي الذي لوّن بدايات الرواية المغاربية توفر على نمطين يعكسان مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية، وهما نمط «الرواية الوطنية»[16]. ونمط رواية السيرة الذاتية[17].

فالنمط الأول، وهو الرواية الوطنية تزامنت نشأته مع حصول بلدان المغرب العربي على استقلالها: حيث عمد كتابه من الرواد إلى «استعادة التاريخ النضالي لحركات التحرير الوطنية، وذلك في صياغة تمجيدية منفعلة بلحظة الاستقلال، وحدث النصر وما تولد عنهما من مشاعر نخوة ورغبة في إثبات مقومات الهوية المستلبة والتعبير عن الموقف السياسي، خاصة إذا ما أدركنا أن هذا الجيل الرائد من كتّاب الرواية المغاربية ذات التعبير العربي قد عايش التجربة الاستعمارية فعاين، أو كابد أشكال من معاناتها»[18]. وهو الجيل الذي نمثل له بكل من: محمد العروسي المطوي ومحمد المختار جنّات في تونس[19]، وعبدالحميد بن هدوقة والطاهر وطّار في الجزائر[20]، وعبدالكريم غلاّب ومبارك ربيع في المغرب الأقصى[21]، ومحمد علي عمر ومحمد صالح الصمودي في ليبيا[22]. وقد استلهم هذا الجيل من رواد الرواية المغاربية عدداً مهماً من موضوعات نصوصهم الروائية من التاريخ النضالي لشعوبهم أو من تجاربهم الذاتية إبّان المرحلة الاستعمارية.

ولئن شهد هذا النمط التقليدي انحساره ثم تلاشيه مع منتصف السبعينات من القرن الماضي. في كل من تونس والمغرب وليبيا فاسحاً المجال للنمط الواقعي في شكليه: النقدي والاشتراكي، فإنه يتواصل في المتن الروائي

الجزائري إلى حد الآن، حيث لايزال موضوع ثورة التحرير يمثل مصدر إلهام للروائي الجزائري[23].

أما النمط الثاني، وهو رواية السيرة الذاتية، فيعكس «تواصلاً عميقاً بين الذاتي والموضوعي والواقعي والمتخيل. وإن كانت الذات تبقى هي موضوع الكتابة ومدارها ويبقى النص يعمل على إيهامنا بواقعيته، وبأن كل ما تتضمنه الرواية يتصل بحياة كاتبها من قريب أو من بعيد»[24]. وهو ما يؤكد أن هذا النمط من الكتابة الروائية يحاول أن يربط باستمرار بين الماضي والحاضر في تعبيره عن أمة مثقفي المغرب العربي بعد أن تم استقلال بلدانهم، والناجمة عن مجمل التحولات والتغيرات التي كانت تشهدها مجتمعات المغرب العربي آنذاك. خاصة بعد أن أخذت البنيات التقليدية المتوارثة والمتقادمة، في التصدع والتلاشي، لتحل أخرى حديثة محلها، فكانت «الكتابة عن الذات بالنسبة للكاتب هي الطريق المتكاملة لتجسيد حضوره»[25].

وقد حاكى هذا النمط الأدبي وهو يتأسس النموذج المشرقي مثلما بلورت سماته المفيدة نصوص «الأيام» و«أديب»، لطه حسين، و«عصفور من الشرق»، و«يوميات نائب في الأرياف»، لتوفيق الحكيم وغيرها من الروايات السيرذاتية الصافية، والتي استدعت في متونها عدداً من المكونات السيرذاتية.

وتعتبر نصوص «الرواية» (1942)، لتهامي الوزّاني و«في الطفولة» (1957)، الجزء الأول، و«في الطفولة» (1968)، الجزء الثاني لعبدالمجيد بن جلون، نصوصاً رائدة في ممارسة هذا النمط من الكتابة الروائية، والذي ستتبلور مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية أكثر من مطلع الثمانينات بأفق تخييلي هو إلى الخطاب الروائي المتنوع أقرب منه إلى الميثاق السيرذاتي الأحادي. وهذا ما جعله يمثل ظاهرة دالة في سيرورة الكتابة الروائية المغاربية. وتجسده جملة من النصوص، هي: «الخبز الحافي» (1982)، و«السوق الداخلي» (1985)، و«الشطّار» (1986)، و«زمن الأخطاء»، (1990)

لمحمد شكري، و«كان وأخواتها» (1986)، و«دليل المنفوان» (1989) لعبدالقادر الشاوي، و«أوراق» (1990) لعبدالله العروي في المغرب الأقصى، على سبيل المثال.

ويبقى هذا الاتجاه التقليدي في نمطيه يتميز بضيق أفق الإبداع إذ لا تتجاوز رؤى أصحابه حدود الانعكاس الذي يعكس فهماً مبسّطاً للواقع ووعياً محدوداً وعاجزاً عن فهم إشكاليات تلك المرحلة الجديدة التي عقبت الاستقلال وتصور السبل الكفيلة بتجاوزها، قصد تحديث المجتمعات المغاربية. وقد أسهم ضعف تقبل القارئ المغاربي لهذا الاتجاه التقليدي في الممارسة الروائية، خاصة في نمطه «الرواية الوطنية». فضلاً عن مجمل التحولات والتغيرات التي بدأت تشهدها أبنية المجتمعات المغاربية في السبعينات، في انحساره ثم تلاشيه بعد زهد كتّابه في مواصلته «وقد أدركوا أن المرحلة التي تسم واقع مجتمعاتهم تقتضي نمطاً آخر من الكتابة، يركز على إشكاليات الراهن، بدل أن يستعيد أمجاد الماضي وبطولاته باستثناء الرواية الجزائرية التي تواصل توظيف هذا الماضي الثوري في متنها الحكائي إلى حد الآن»[26].

وهكذا سيرتحل السرد الروائي المغاربي من أنماط الكتابة لتستعيد الماضي التاريخي لشعوب المغرب العربي في مرحلة النضال التحريري أو التاريخ الفردي ليسير عدد من الكتّاب، إلى أنماط جديدة من الكتابة تركز على إشكاليات الواقع، التي نجمت عن استقلال البلدان المغاربية، تنضوي تحت اتجاه نطلق عليه «اتجاه التحول»، بحكم أنه يمثل تحولاً نوعياً في شكل الممارسة الروائية ويجسد في الآن ذاته، ومن خلال أسئلة متونه الحكائية مختلف التحولات التي بدأت تشهدها المجتمعات المغاربية منذ مطلع السبعينات، ويمثله نمطا: رواية الواقعية النقدية ورواية الواقعية الاشتراكية.

فالنمط الروائي الأول وهو الواقعية النقدية، يتعامل مع الواقع في تحولاته وتغيراته السياسية والاجتماعية المتأزمة في الأغلب، من موقع

المساءلة التي «تطرح قضاياه المستجدة طرحاً إشكالياً يتجاوز الرصد إلى النقد، ويتخلى عن موقف المصالحة فيعلن عن المواجهة التي تعكس علاقة الاختلاف والصدام القائمة بين كتّاب هذه الرواية والواقع، والناجمة عن شعورهم بتعذّر الانسجام معه، اعتباراً لما يشكوه من مظاهر تهافت تتعارض وما يحملونه من قيم، ويتطلعون إليه من أفق وجود أفضل، خاصة بعد أن وجدوا أنفسهم مهمشين لا يضطلعون بالوظيفي من الأدوار، وهم الذين كانوا يتوقون إلى أن يكونوا الطليعة التحديثية في المرحلة التحديثية التي تمر بها مجتمعاتهم وقد تم الاستقلال»[27]. وهكذا فإن التحولات الاجتماعية على مدى السبعينات والثمانينات من القرن الماضي، «قد أشعرت المثقف بأن أفكاره وأحاسيسه وإنتاجه أمور هامشية وأن حرية تعبيره وتفكيره ليست لها أهمية المبادرة الاقتصادية والإنتاج الصناعي والزراعي، فاضطر إلى الدفاع عن كيانه، ورفض المنزلة التي دُفع إليها دفعاً محاولاً تجاوز الشعور بالغربة والقلق والضياع»[28]. وهذا ما يعلل إلحاح كتّاب هذا النمط الروائي الواقعي النقدي، من أمثال: محمد الهادي بن صالح وعمر بن سالم وعبدالقادر بلحاج نصر ومحمد صالح الجابري في تونس، ومحمد زفزاف ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغموم في المغرب الأقصى، وخليفة حسين مصطفى، ومرضية النعاس، وأحمد نصر في ليبيا، على «تعرية جوانب الخلل الاجتماعي والسياسي ونقدها نقداً ينتهي إلى التشهير بها وإدانتها في أغلب الأحيان. وهم يؤكدون على رفضها في صيغ يغلب عليها الموقف الانفعالي من خلال صور من الاحتجاج تدرك مدى السب والشتيمة أحياناً للسلطة، التي تمثل في نظر كتّاب هذه الرواية السبب الرئيسي في تردي الأوضاع وتأزم المناخات الاجتماعية. ومن ثمة فهي المسؤولة في نظرهم عن كل مظاهر التدهور التي تسم واقع مجتمعاتهم»[29]. وهذا المنظور للسلطة، هو الذي يفسر تركين هؤلاء الكتّاب على «تصوير الصراع القائم بين السلطة وبعض الفئات الاجتماعية، ولذلك كثيراً ما نجد تحليلاً لشخصية المثقف ودوره في المجتمع وعلاقاته بالسلطة في لهجة لا تخلو من التشاؤم»[30]. ويكشف هذا النزوع

الانتقادي الذي تحفل به أغلب روايات هذا النمط من تحول في موقف أصحابه من المساندة إلى المعارضة، وعن توقهم إلى التغيير، باعتبار أن «الواقعية في وعيهم، ثم في إبداعهم هي ممارسة تخلط بين الأدب والسياسة، أو تجمعهما في مهمة أولى وأساسية هي تحرير المجتمع»[31].

وتغدو الواقعية وفق هذا المنظور الروائي مرادفة لتغيير الواقع أكثر منها مذهباً جمالياً في الإبداع الأدبي، وهو ما يؤكده الناقد محمد برّادة في قوله: هي القدرة على التقاط الواقع المغربي المتحول وتجسيده وتصويره وجعل الرواية - من ثم - أداة من أدوات تغيير الوعي وطريقة التعامل مع الواقع»[32].

غير أن أغلب كتّاب هذا النمط الروائي «لم يكونوا يرون بوضوح كيف ينبغي حل النزاع، ولم يتمكنوا من النفاذ إلى أعماق التناقض بين العمل ورأس المال ممن أجل اكتشاف الوسائل الحقيقية التي تمكّن من حل هذا التناقض»[33]. وهكذا فإن أغلب روايات هذا النمط الواقعي النقدي تؤكد علامات هذا القصور في الوعي النظري والإجرائي لكتّابها. وقد أفرز هذا القصور رؤى ضبابية لا يمكن أن تشكل البدائل القادرة على حل إشكاليات تلك المرحلة والكشف عن آليات واقع المجتمعات المغاربية الجديد في السبعينات والثمانينات من القرن الماضي. وهو القصور الذي يسم مذهب الواقعية النقدية ذاته بحكم أنه لم يستطع أن يصور القوى المحركة والقادرة على تحقيق - أو المحققة بالفعل - التحولات الاجتماعية التي بلغت طور النضج ولا أن يبرز بصورة تامة الأسباب التي تقود الرأسمالية إلى الإفلاس»[34].

أما النمط الثاني، رواية الواقعية الاشتراكية، فهو يعكس تطوراً في نمط الكتابة الواقعية، وتحول، بتجاوزه الرؤى الفكرية والخصائص الجمالية لرواية الواقعية النقدية، دون أن يتنكر لما حققته من إنجازات أدبية مفيدة أسهمت في ترقية الجنس الروائي، وهو الموقف الذي يعبر عنه الأديب مكسيم

غوركي في قوله: «إننا لا نرفض بأية حال المهمة العظمى التي قامت بها الواقعية النقدية ونقدر إلى أبعد مدى المكاسب التي حصلت عليها في مجال الصياغة وفن الكلمة»[35].

فقد مضى نمط الرواية الواقعية الاشتراكية إلى أبعد من النمط الواقعي النقدي، ومن ثم فقد اختلف عنه بحكم أن نصوصه «لا تكتفي بوعي الواقع، وإنما تحاول أن ترسم أيضاً وعياً بالمستقبل، وذلك اعتماداً على المفهوم العلمي الذي قدّمته النظرية الاشتراكية للتاريخ الإنساني»[36]. فهذه الرواية «لا تقتصر على معرفة العالم وإدراكه بقدر ما تروم إعادة تشكيله وتسعى إلى «أن تثير فهماً وإدراكاً ثوريين للعالم»[37]. وهي تقوم على الصراع الملحمي «ضد النظم الاجتماعية غير العادلة في سبيل إعادة بناء المجتمع لما فيه مصلحة الشعب»[38]. غير أن نصوص هذا النمط الواقعي الاشتراكي تبقى محدودة ضمن المدونة/ الروائية المغاربية، فهي تكاد تقتصر على الجزائر وعلى تجربة الأديب الطاهر وطّار بالأساس، والتي تمثّلها روايات: «اللاّز» (1972)، «الموت والعشق في الزمن الحرّاشي» (1980)، الزلزال (1974)، «عرس بغل» (1978)، «الحوات والقصر» (1980)، وتجربة في العشق (1989). وهذا ما يفيد أن ممارسة هذا النمط من الكتابة الروائية كان ظرفياً في مسار الرواية المغاربية أفرزته ملابسات مرحلة تاريخية في الجزائر، وسرعان ما تلاشى بزوالها، مما مهّد السبيل للسرد الروائي كي يرتحل إلى آفاق جديدة يسمها البحث والتجريب توقاً إلى أنماط من الكتابة جديدة، هي: رواية التجريب، ورواية توظيف التراث، ورواية الخيال العلمي.

ويتميز هذا الاتجاه التجديدي عن الاتجاهين السابقين «بقيام الكتابة الروائية فيه والأساس على هاجس البحث توقاً إلى تحقيق المغايرة، أسئلة متن وبنية شكل وأنساق لغة وخطاب، وهو ما يجعله فعل في حال تشكل دائم، يسعى إلى أن يكون متكاملاً دون أن يتكامل وذلك من خلال سمة التجديد الملازم له، لأنه يسترجع السابق من النصوص ويحاورها قبل أن ينتهي إلى تدميرها ويقيم على أنقاضها النص الجديد»[39]. فهاجس التجاوز الذي

يتملّك كتّاب هذا الاتجاه التجديدي في الممارسة الروائية المغاربية يتمثل سمة مفيدة من سمات حداثتها، «ويعكس في جوهره نزعة إلى مراجعة السائد من مفاهيم الممارسة الروائية وإعادة النظر في المألوف من أدواتها الفنية وأدوارها ومقاصدها في مرحلة تاريخية تميزت بتحولاتها العميقة وتغيراتها محلياً وعالمياً. وتفاقم التحديات التي أصبحت تشهدها بلدان المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات، مما يعلل تضخم سؤال الهوية وإلحاحه على هذا الجيل من كتّاب الرواية المغاربية الشبان، وقد تعددت صور انعكاسهم بعد أن أحبط الاستقلال ما كانوا يتطلعون إليه من أفق وجود أفضل، فوجدوا أنفسهم مهمّشين، وهم الذين كانوا يطمحون إلى الاضطلاع فادوار طليعية في مرحلة بناء مجتمعاتهم وتحديثها زمن الاستقلال، فضلاً عن إحساسهم بتفاقم التبعية الثقافية للغرب، في الفكر المغاربي عامة، وحقل الكتابة الأدبية وبالأساس الرواية»[40].

وقد مثّل كل ذلك حافزاً لهذا الجيل من الكتّاب على تجاوز إشكاليات التغريب، ومسخ مقومات الكيان العربي والهوية الحضارية، بالبحث عن مشروع روائي جديد، يتوق إلى التحديث من خلال التأصيل «ويقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصور إبداعي»[41]. وهكذا تجاوز كتّاب هذا الجيل أسئلة المتن الروائي المغاربي التقليدية والتي أصبحت في نظرهم متجاوزة فكرياً لبروز أسئلة جديدة ملحة تتجاوز الفردي إلى الإنساني، والمحلي إلى العالمي، ومدارها الكيان والهوية، ومقوماتها قضايا إنسانية وحضارية عامة لكنها متجذّرة نسبياً في الواقع عبر وجدان المؤلف، وفي التراث عبر لغة خاصة كانت تُستعمل في التراث القديم»[42].

ويعد أهم ممثلي هذا الاتجاه: فرج لحوار وصلاح الدين بوجاه وهشام القروي في تونس، ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج في الجزائر، ومحمد عز الدين التازي، وأحمد المديني، والميلودي شغموم، وبنسالم حسين في المغرب الأقصى.

ويشمل هذا الاتجاه التجديدي ثلاثة أنماط روائية لكل منها مقوماته الفكرية وخصائصه الجمالية ومرجعياته الثقافية والأدبية، وهي: نمط رواية التجريب، ونمط رواية توظيف التراث وأخيراً نمط رواية الخيال العلمي.

يتأسس التجريب على عملية بحث تمثل أولى درجاته، «فبدون بحث لا يوجد تجريب»[43]. وتمثل المغامرة جوهر التجريب الفني بالأساس، وذلك بحكم انبنائه على «نقض المسلّمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولّد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أحسن حالاتها»[44].

ويقترن التجريب في الرواية، كما في غيرها من الأجناس الأدبية وفنون الإبداع، «بالأسئلة التي تسعى إلى تدمير لسلطة السائد والمألوف الفني ثقافياً واجتماعياً، بالبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفّت وكلّت. إجابات هي أجمل وأعمق لعلاقات الواقع لكنها تحمل أجنّة أسئلة أخرى»[45]، وهذا ما يقتضي من الروائي - وهو يبحث عن الشكل الفني الجيد الذي يحقق له الخصوصية والتفرد المجهود والمجازفة والمغامرة، لأن الاكتمال يكمن أساساً في البحث المتواصل على حد تعبير الناقدة الفرنسية ناتالي ساروت (Nathalie Sauriut)[46].

فالتجريب الذي يمارسه كاتب الرواية، دون أن يدرك مداه «ولا حقيقة ما يبحث عنه»[47]، يؤشر إلى وعي نقدي يفعل الكتابة من خلال مساءلة الذات الكاتب. «وهي الكتابة المساءلة التي تتحول إلى فضاء الكتابة ذاته، فتصبح الكتابة هي التي تسائل ذاتها وأدواتها وشروطها ومقاصدها وهي تتشكل وتكون ذلك البحث المتواصل الذي يسعى إلى تعرية واقع مجهول، وإلى إيجاد هذا الواقع المجهول»[48]، وهكذا «فبقدر ما يكون البحث عسيراً يكون الواقع الذي يستكشفه الكاتب جديداً ويكون شكله جديداً كذلك»[49]. وهو ما يصيّر عمل الروائي معقداً وغامضاً في بحثه الدائم: «عن شيء لا يعرف كنهه، فلا يدّعي تقديم دلالة جديدة يستكنهها بل البحث عن دلالة

هي بعد مجهولة لديه»[50]، وهذا ما يجعل الرواية «بحثاً عن واقع لن يوجد إلا بعد الانتهاء من الكتابة»[51].

ويمثل هذا النمط التجريبي في الكتابة الروائية المغاربية عدد من الكتّاب، نمثل لهم بهشام القروي وفرج الحوار وصلاح الدين بوجاه في تونس، ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج في الجزائر، ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغموم وأحمد المديني في المغرب. ولو تجارب هؤلاء الكتّاب منعزلة عن نظيراتها الروائية في المشرق العربي والتي لعب فيها كل من جمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم ويوسف القعب وإدوارد الخراط وهاني الراهب وعبدالرحمن منيف وإميل حبيبي وغيرهم دور الريادة من خلال ما قدموه من جهود روائية أسهمت بفعالية في بلورة أسس التجريب الروائي وتشخيص مقوماته الفكرية والجمالية بأشكال فنية جديدة ومتطورة، بعد أن غدا الشكل الروائي منفذها على أكثر من صعيد.

ويندرج نمط رواية توظيف التراث ضمن هذا النهج التجريبي للممارسة الروائية المغاربية ويمثل نموذجاً دالاً على حداثتها من خلال نزعته التأصيلية لها توقاً إلى إكسابها التفرد والخصوصية، وذلك من خلال التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكّلاته، والذي «يعد أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها عدد من كتّاب الرواية المغاربية منذ مطلع الثمانينات بحثاً عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية ويحد من سلطة المثاقفة الغربية على تشكلات الكتابة الأدبية في المغرب العربي والروائية منها أساساً. وهذا ما يجعلها تنفتح على أفق باحث عن التمايز عبر المغايرة وعن الخصوصية عبر تجاوز السائد من طرائق التعبير المستحدثة في الغرب، والتي انفتح عليها هذا الجيل من كتّاب الرواية منذ الستينات»[52].

وتنخرط هذه النزعة إلى توظيف التراث ضمن مذهب تحديثي في الكتابة الروائية، «يتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي وأنساق خطابه

ومستويات لغته وأسلوبه عبر استرجاع النص التراثي وتمثله بغية البحث فيه ما يمكن أن يستوعب بعض إشكاليات الراهن، ويعبّر عنها بأشكال جمالية جديدة تجذّر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحديات المعاصرة. وهذا ما يفسر تصدّر المسألة الحضارية بمختلف مكوناتها وأبعادها شواغل كتّاب الرواية المغاربية وهم يتمثلون التراث من منطلق التجاوز عبر التحويل لا المحاكاة، ليعبّروا بذلك عن موقفهم من الكتابة الروائية السائدة، والمجتمع الراهن بوسائط الكتابة ذاتها، توقاً إلى إنشاء النص المتميز الذي يمتلك الخصوصية»[53].

ولئن مثّلت تجربة الأديب التونسي محمود المسعدي المرحلة التأسيسية لهذا النمط من الكتابة الروائية القائمة على توظيف التراث، في روايتيه: «حدث أبو هريرة قال»، و«مولد النسيان»[54]. «فإن امتدادها وتواصلها لم يتمّا إلا منذ مطلع الثمانينات بظهور عدد من النصوص التي نزعت إلى توظيف التراث وأشكاله من وجوه مختلفة ومتعددة، أبانت عن اختلاف وعي كتّابها بالتراث ومنظوراتهم لسبل التعامل معه والإفادة منه في الممارسة الروائية، من خلال دخول ما ينجزونه من نصوص في علاقة صراع مع نصوص أخرى مستمدة من التراث»[55]، وذلك لأن التراث إن هو إلا: «خزّان نصوص لكل ذي وجهة أو منزع لأن يستخرج منه التشابه الذي يبحث عنه لممارسة السجال أو الصراع، ويدعم بذلك مكانته بادعائه تمثيل التراث، وأنّه امتداد له. وبذلك يعمل على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه»[56].

وقد مثلت هذا النمط التأصيلي في الرواية المغاربية نصوص كثيرة على مدى الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، منها «الحوّات والقصر» (1980) للطاهر وطّار الذي وظّف شكل الأسطورة والعجيب من عوالمها، و«نوّار اللوز» أو تغريبة صالح بن عامر الزوفري» (1983)، لواسيني الأعرج، والذي اشتغل على السيرة الشعبية، متخذاً من تغريبة بني هلال نموذجاً، و«مدونة الاعترافات والأسرار» (1985) لصلاح الدين بوجاه، الذي وظّف شكل

الكتابة التراثية وعدداً من الشخصيات المستلهمة من التراث، فضلاً عن معارضته لغة الإعجاز و«الحيوانات» (1984)، للصادق النيهوم، الذي استلهم شكل حكاية الحيوان، و«الأبله والمنسية وياسمين» (1982)، للميلودي شغموم، الذي اشتغل على شكل الحكاية الشعبية في صيغتها الشفوية وعوالمها العجائبية فضاءات وشخصيات وأحداث ولغة خطاب.

وتتجلى علاقة هذه النصوص وغيرها بالنص التراثي في مختلف تشكّلاته، في ثلاثة مستويات: هي متن الحكاية والخطاب السردي والدلالة في بعديها الفكري والجمالي، «ففي المتن الحكائي تتفق هذه الروايات في استيحائها من المتن التراثي وإن بصيغ مختلفة وبنسب متفاوتة، ولكنها لا تقتصر عليه بل تزاوج بينه وبين مادة حكائية أخرى مستوحاة من الراهن المعيش. وهذا ما يجعل متن الحكاية يتأسس على المراوحة بين التراثي المسعاد والواقعي المتواصل، ومن ثم يضطلع الأول بالوظيفة الرمزية المتصلة بالثاني، والمحيلة إليه بشكل موح لا متعين يتوخى التلميح لا التصريح»[57]. وهو ما يجعل هذه النصوص في جدل متواصل مع النصوص التراثية التي تستعيدها وتتمثلها في عملية تشكلها الروائي، إذ بقدر ما تسترجع النص التراثي وتتفاعل معه «فإنها تعمد إلى مفارقته من خلال إعادة بنائه. وبقدر ما تحاكيه فإنها تسعى إلى تحويله ومعارضته. وهو ما يمثل سبيلها إلى إنتاج نص جديد دلالياً باعتبار أنّ تقاطع هذه النصوص الروائية مع النص التراثي دلالياً. لا يحول دون تجاوزها له واكتسابها دلالات جديدة تقترن بالمعاصرة، غير أنها تبقى تمثل جدل التفاعل معه ومع الواقع الذاتي لكتابها وعصرهم الراهن، وهي تعبر بذلك عن جدل الإبداع الروائي في تفاعله مع التراث والواقع، فتستمد إبداعيتها ومن ثم خصوصيتها بما تشتقه لنفسه من مسالك تعبير عن هذا التفاعل وما تستحدثه من خلال من طرق كتابة تتوفر على المغايرة للسائد»[58].

أما النمط الثالث الذي ينخرط ضمن هذا الاتجاه التجديدي في الرواية المغاربية فهو رواية الخيال العلمي التي تتأسس على منجزات العلم

الحديث في شتى مجالات الحياة. «فقد أثار العلم خيال الكتّاب وحفزهم على البحث قصد إيجاد نوع من المعادلة أو تحقيق نوع من المصالحة بين الأدب والعلم اللذين يعتقد الكثيرون أن ثمة تعارضاً بينهما، باعتبار الأول يقوم على الخيال بينما لا يتأسس الثاني إلا على التجربة والاستقراء فاستنباط قوانين محددة، وهو ما جعل أدب الخيال العلمي نوعاً من التوفيق بين هذين النمطين من النشاط البشري: الأدب والعلم»[59]. وأصبح أدباء الخيال العلمي - خاصة منذ النصف الثاني من القرن العشرين - يتوفرون على ثروة علمية تمثل مراجعهم الأساسية في الكتابة، ينطلقون منها إلى استشراف آفاق علمية وفضاءات كونية أرحب، وهو ما يؤشر إلى نوع من التفاعل بين الأدبي والعلمي. فكما أن العلم قادر على إبداع آثار أدبية في شكل تراكيب ذات مفاهيم خاصة نتصورها، كما هو قادر على إبداع آثار تكنولوجية»[60]؛ كما أن أدب الخيال العلمي «وإن كان ينبني كلياً على الخيال القائم على بعض الكشوف العلمية، قد توصّل هو بدوره إلى أن يتنبأ للعلم بعدد من الاكتشافات كهبوط الإنسان على سطح القمر وغيرها من مظاهر التقدم العلمي الحديث، وهو ما أهله كي يصبح نمطاً مستقلاً - أو يكاد - عن أنماط الأدب المعاصر، فضلاً عن احتفاء الفنون الأخرى به، وفي مقدمتها فن السينما»[61].

وقد اقترن ظهور أدب الخيال العلمي بنظرة سلبية تجرّده من كل قيمة فكرية وجمالية، معتبرة إياه أدباً هامشياً وساذجاً، وهو ما يعلل قلة العناية التي لقيها من القرّاء والنقّاد على حد سواء، وتعود في جوهرها إلى أن الكثيرين كانوا فيما قبل ينظرون إليه على أنه قصص ذات طابع صبياني ساذج وأن شخصياته غير مرسومة وأقل نضجاً وأن الكاتب يكتبها ساعياً إلى تحقيق إثارة القارئ وجذب خياله إلى أبعد حد ممكن. وكان بعض القراء ينظرون إليه نظرتهم إلى الأدب البوليسي، ويعاملون كتّابه بنفس النظرة التي ينظرون بها إلى أدب الروايات البوليسية المعروفة تحت اسم (Polano) والمنشورة في سلسلة الكتب السوداء (Selie noive)[62].

ويعود الفضل في ظهور هذا النمط من الكتابة الروائية إلى الغرب الأوروبي من خلال جهود عدد من الكتّاب الروّاد، نذكر كيبلر (Kibler)، وأرمانوس داروين (Ermanus Darwin)، ودانيال ديفو (Daniel Difoe)، وإدغار آلان بو (Edgard Alain Poe)، وجول فيرن (Juleo Verne)، وهربرت جورج ويلز (Herbert Georges Wills) وساموئيل جونسون (Samuel Johnson) وغيرهم. بدأ كلاسيكياً في القرن السابع عشر، من أهم سماتها الرحلات التي يقوم بها الأبطال المغامرون إلى كل الأماكن بواسطة السفن والغواصات والطائرات والمناطيد. ثم انتقل إلى الولايات المتحدة الأمريكية في الثلاثينات من القرن الماضي، دون أن يتميز بالكثير من الإضافة والجدة، حيث ظلت الموضوعات هي نفسها، وإن تغيرت طرق معالجتها. وبدأ يشهد الكثير من العلامات الدالة على نضجه بعد الحرب العالمية الثانية، حيث عمد الكتّاب إلى مزيد من الإيغال في الخيال إلى آفاق يصعب تصورها.

انتقل نمط رواية الخيال العلمي إلى الأدب العربي الحديث عن طريق الغرب في غضون العقد الرابع من القرن الماضي، فكان غريباً عن الذهنية السائدة في المجتمعات العربية، رغم ما أدركه من انتشار في الغرب يعكس رفيع المنزلة التي أصبح يشغلها ضمن سائر الأجناس الأدبية والحظوة التي يتمتع بها لدى القراء. فنصوصه ضمن المدونة الروائية العربية الحديثة والمعاصرة لا تكاد تذكر، نمثل لها بـ «رحلة إلى الغد» (1958)، وتقرير قمري (1972) وشاعر على القمر (1972) لتوفيق الحكيم، والميت والحي (1972) لسعد مكاوي، وقاهر الزمن (1972) و«سكان العالم الثاني» (1972) لنهار شريف، مما يدل على العلامة الهزيلة بين كتّاب الرواية العرب وأدب الخيال العلمي، باعتبار أن مقارنة رصده برصيد الرواية العربية يؤكد عمق الهوة القائمة بين الرواية جنساً أدبياً والخيال العلمي نمطاً أدبياً.

ولا تكاد الرواية المغاربية تختلف عن نظيرتها المشرقية في قلة نصوص رواية الخيال العلمية مقارنة بالمدونة الروائية المغاربية التي تتجاوز الستمائة

نص، إذ لا نجد إلا ثلاث روايات تنتمي إلى هذا النمط من الكتابة الأدبية، هي: «إكسير الحياة»، (1974) لمحمد العزيز الحبابي و«الطوفان الأزرق» (1976)، لأحمد عبدالسلام البقالي، و«سندباد الفضاء» (1978) للطيب التريكي، وهو ما يؤكد عرضية وجود هذا النمط ضمن تيار التجريب في الكتابة الروائية المغاربية.

غير أن ارتحالات السرد الروائي المغاربي تتجاوز النمط السردي إلى المتن السردي الذي شهدت أسئلته الكثير من التحولات الناجمة عن تغيرات واقع المجتمعات المغاربية منذ الاستقلال إلى الآن.

2 - تحوّلات الواقع: مدارات المتن السردي:

إن البحث في أسئلة المتن الروائي المغاربي في ضوء المراحل التي مرت بها بلدان المغرب العربي على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، يكشف عن جدلية التفاعل بين الواقع المغاربي في تحولاته المتأزمة - في الأغلب - والمتون الحكائية للرواية المغاربية، فكلما تحولت أبنية الواقع إلا وأنتجت أسئلة متن حكائي جديدة، تعبر عن إشكاليات المرحلة.

فلئن مثّل التاريخ النضالي لشعوب المغرب العربي الإشكالية الأساسية في المتن السردي المغاربي قبل السبعينات في كل من تونس والمغرب الأقصى وليبيا، فإن التحولات التي شهدتها مجتمعات المغرب العربي على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين في جميع أبنيتها، «جعلت الإشكاليات التي تطرحها نصوص هذه الرواية للمعالجة والتعبير عن الموقف، تتعدد وتتنوع في شكل من التوالد الذي يعكس مدى التطور التاريخي والفكري الحاصل في البلدان المغاربية مع مراعاة نوع من التفاوت بينها ينعكس في وعي كتّاب الرواية، اعتبار الكون الممارسة الروائية لا تنهض على تاريخ الذات الكاتبة، فحسب، وإنما تعبر كذلك عن قضايا المجتمع وملابسات المرحلة التاريخية»[63].

ولمّا كانت هذه المرحلة متماثلة - أو تكاد - في بلدان المغرب العربي، فإن أسئلة المتن السردي التي عبّرت عنها الرواية المغاربية من خلال القضايا التي أثارتها والمواقف التي صاغتها تكاد تكون واحدة، بحكم تشابه الظروف الذاتية لكتّابها والموضوعية لشعوب المغرب العربي.

وأمام تعدد أسئلة المتن الحكائي المغاربي وتنوعها على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، فضلاً عن تداخلها مع بعضها البعض، فإننا قمنا بحصرها وتصنيفها حتى نحد من تشابكها وذلك بالتركيز على مجمل الإشكاليات التي بدت لنا أساسية في تشكيل المتن السردي المغاربي والتعبير عن شواغل كتّابه وعرض مواقفهم، وذلك ما تكشف عنه نصوصهم من تفاوت في درجة الوعي، واختلاف في الاهتمامات الفكرية والانتماءات الإيديولوجية والممارسات الحياتية.

وتشكل *العلاقة مع الغرب* إحدى الأسئلة المركزية للسرد الروائي المغاربي وتشغل حيّزاً مهماً ضمن شواغل كتّابه في مختلف المراحل التي مرت بها هذه الرواية منذ التأسيس ثم التحول فالتجريب. وهو ما يعلل تعدد المنظورات التي طرحت في ضوئها هذه القضية، ومن ثمة تنوع المواقف التي عبّرت عنها نصوص هذه الرواية وهي تعالج هذه الإشكالية وتوحد مختلف أبعادها الماضية منها والحاضرة وتحاول استكشاف أفق هذه العلاقة المحتمل في الزمن المستقبل.

ففي روايات المرحلة التأسيسية التي اقترنت بحصول بلدان المغرب العربي على استقلالها «اتخذ الغرب صورة المستعمِر الذي يمارس شتى أشكال القهر والاستلاب على الشعوب المغاربية ومن ثمة كانت العلاقة التي صورتها نصوص هذه الرواية في الخمسينات والستينات وبالأساس في كل من تونس والمغرب الأقصى. والسبعينات والثمانينات في الجزائر، علاقة تقوم على الصراع بين غرب مستعمِر ومغرب عربي مستعمَر وثائر من أجل التحرّر»[64].

وقد احتفى كتّاب هذه الرواية بالنصر الذي حققته شعوبهم بحصولها على الاستقلال «في نزعة تمجيدية ترك الماضي التحرري لشعوب المغرب العربي بؤرة انتصارات جماعية، مما جعل الهاجس التاريخي مهيمناً على هذه الرواية من حيث المضمون من خلال الإحالة على واقع غدا اليوم تاريخياً ولكنه لايزال يفعل في حاضرنا بصورة أو بأخرى»[65]. وينغلق أفق هذه العلاقة مع الغرب في نصوص هذه المرحلة التاريخية عند اللحظة المشرقة التي يمثلها الاستقلال، ليكتسب أبعاداً جديدة في روايات السبعينات والثمانينات، «بعد أن تحولت العلاقة مع الغرب إلى مدار مساءلة وأفق مجادلة تجلت معالمها بالأساس في إلحاح لأغلب كتّاب هذه الرواية المغاربية على إشكالية الهوية من خلال البحث والتساؤل عن السبل الكفيلة بإثباتها. وقد تعددت مظاهر انكسار الذات بعد أن أحبطت الكثير من التطلعات التي كانت تتوق إليها محلياً وقومياً»[66]. غير أن اختلاف المواقف وتباينها إزاء السبل الكفيلة بمعالجة هذه المسألة، حال دون التوصل إلى تصور واضح، مما يعلل الطابع الذهني الذي هيمن على النصوص التي تناولت هذه الإشكالية الحضارية.

وتشكل السياسة بدورها سؤالاً مهماً من أسئلة المتن الحكائي المغاربي حيث يهيمن الطابع السياسي على إشكاليات هذه الرواية وعوالمها، مما يفيد أن السياسة تمثل هماً كبيراً يتصدر شواغل كتّاب الرواية المغاربية، وهو ما يفصح عنه الأديب الجزائري الطاهر وطّار على سبيل المثال، في قوله: «السياسة.. هي الصدى الوحيد لهمومنا الباطنية والعلنية.. هي هم كبير.. مثل الحب، الموت، الخبز.. العلاج..»[67]. وهذا ما يعلل تميز عدد مهم من الروايات الواقعية النقدية والاشتراكية بطرحها الإشكالي للقضايا السياسية في البلدان المغاربية «وملامستها ملامسة تختلف من حيث العمق ودرجة الرفض والتحدي من كاتب إلى آخر، إلا أنها تعبر بشكل مباشر حيناً وضمني أحياناً أخرى، عن خيبة الأمل التي انتابت الذوات الكاتبة والفئات الشعبية على حد سواء، إزاء سلطة الاستقلال وممارساتها في مرحلة السبعينات

والثمانينات بالأساس، والتي شهدت تهافت الواقع السياسي وتدهور الأصيل من القيم والمبادئ والشعارات التي كانت تتبناها ثورات التحرير الوطني، مما جعل تطلعات البورجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها أغلب كتّاب هذه الرواية تجهض، بعد أن سرق «الاستقلال ابن ....» على حد تعبير أحدهم»[68]، أحلامهم، فوجدوا أنفسهم طبقة مهمّشة بعد أن كانوا يتطلعون إلى القيام بدور الطليعة في مرحلة تحديث المجتمعات المغاربية وإرساء مؤسساته السياسية والدستورية وغيرها. وهو الأمر الذي يعلل توتر العلاقة بين هذا الجيل من كتّاب الرواية والسلطة. وقد اتخذ هذا التوتر أشكال الرفض والإدانة للسلطة، وجوداً وممارسات من خلال تعرية مظاهر تهافتها، لأنها تمثل في نظر أغلبهم العائق الكبير أمام المشروع الاجتماعي الذي كانوا يتطلعون إليه بعد أن تحقق مشروع التحرر الوطني»[69]. ويذهب الكثير منهم إلى اعتبار السلطة امتداد للمستعمِر الأجنبي في قهره وقمعه. ومن ثم اعتبار الاستقلال استعماراً جديداً، بسبب انفراد السلطة بالحكم وجنيها ثمار الاستقلال وإخلافها كل الوعود التي قطعتها على نفسها لشعوبها، وهو ما يبعث على الاعتقاد أن ثورات التحرير التي كانت تخوضها هذه القيادات ضد الاستعمار، لم تكن في الحقيقة من أجل تحرير شعوبها المضطهدة، وإنما من أجل الحكم وما يوفره من جاه ومال وشهرة، وذلك ما يعلل تأجيل المجتمع الديمقراطي إلى أجل غير محدد، وتعمّدها مصادرة الرأي المعارض. وهو القمع الذي يتخذ أشكالاً متعددة، وأبعاداً متنوعة في نصوص الرواية المغاربية، إذ يمثل واقعاً رهيباً يدمر الفعل وإرادة الفعل معاً، ويجرّد الكيان من كل معنى. غير أن المواقف المعبر عنها إزاء تهافت الواقع السياسي في بلدان المغرب العربي، على مدى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين بالأساس، لا تتجاوز في أغلبها حدود الاحتجاج على السلطة، في خطاب تطبعه الذاتية والانفعال، ويفتقد تصور البديل الممكن والكفيل بتغيير أوضاع الشعوب المغاربية نحو الأفضل.

وقد مثّل *الصراع الاجتماعي* بين الفئات المكونة للتركيبة الاجتماعية

في بلدان المغرب العربي إشكالية فكرية تميزت بحضور مكثف ومتواتر في أغلب نصوص الرواية المغاربية، والواقعية منها بالأساس في نمطيها النقدي والاشتراكي، واللذين قاما برصد مظاهر الصراع الاجتماعي المختلفة وتصوير شتى انعكاساته على واقع الفرد والجماعة.

ولئن تعددت طرائق كتّاب الرواية المغاربية في صياغة تجليات هذا الصراع «فإن منظوراتهم لراهن هذه الإشكالية ورؤاهم لأفقها المستقبلي تأتلف، أو تكاد – حول رفض الواقع الكائن وما ينبني عليه من علاقات غير متكافئة ولاإنسانية بين الفئات الاجتماعية. وهي علاقات ناجمة عن تناقض المصالح بينها، مما يشكل الجانب الدرامي الذي يستمد منه نمط الكتابة الواقعية تميزه..»[70]. وينزع كتّاب هذا النمط الواقعي إلى إدانة الطبقة البرجوازية التي يرونها السبب في تردّي الأوضاع الاجتماعية للفئات الشعبية، دون أن يقدموا تصورهم للبديل والبدائل الكفيلة بتجاوز مظاهر التأزم الناجمة عن مثل هذا الصراع الاجتماعي الذي عرضه كتّاب هذه الرواية الواقعية من «منظور رؤية ثنائية طرفاها الفقر والغنى، يقع في ضوئها رصد مظاهر التناقض الطبقي وانعكاساته في النفوس والسلوك، ومن ثمة في العلاقات الطبقية»[71]. وينضاف إلى ذلك تفسير هؤلاء الكتّاب التفاوت الاجتماعي بـ «سياسة تركيز وسائل الإنتاج في أيدي أقلية من الناس...»[72]. وهكذا فإن علاقة الطبقة البرجوازية بالسلطة لم تعد قائمة على المساندة المادية فحسب، بل تحولت إلى تواطؤ ضد الفئات المستضعفة والمقهورة. غير أن الموقف الروائي «ينتهي إلى التبرير والانهزام أمام الصراع الاجتماعي القائم. فإذا كان الواقع غير قابل للتحول القريب، فإن الأبطال يحتفظون مع ذلك بعدائهم للقيم السلبية فيه»[73]. ولذلك نرى أن الصراع الاجتماعي الذي يتم رصده في هذه الروايات لا يؤدي في مداه البعيد إلى العودة إلى نقطة البدء، ولكنه يبقى مفتوحاً ضمنياً على ما يمكن أن يأتي به المستقبل.

وتمثل *إشكالية الأرض* وحيازتها من قبل فئات إقطاعية وأخرى وصولية وانتهازية زمن الاستقلال، إحدى القضايا الأساسية للرواية المغاربية،

حيث شغلت عدداً مهماً من كتّابها زوايا النظر إليها ورصد أبرز انعكاساتها في ضوء الصراع الاجتماعي القائم، في مجتمعات مغاربية يحتد فيها التفاوت الطبقي، ولايزال يهيمن عليها طابع النشاط الفلاحي، مما يجعل أسطورة الأرض تكتسب أهمية بالغة في حياة الفرد والمجتمع.

ولئن عمدت نصوص الرواية الوطنية التي عالجت هذه القضية إلى «تناوله من زاوية الصراع مع المستعمر في سياق رصدها للعلاقة بين الفلاح المغاربي والمعمِّر الأجنبي دون أن تحدد موقفها واضعاً من أفق هذا الصراع، فإن الروايات الواقعية ذات الطابع الانتقادي أو المذهب الاشتراكي، التي عالجت هذه القضية، قد ربطتها بجذورها التاريخية ورصدتها في ضوء التحولات الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تشهدها بلدان المغرب العربي على مدى السبعينات والثمانينات بالأساس، وفي ضوء العلاقات الجديدة التي أقامتها مع الغرب الأوروبي»[74].

فقد ركّزت روايات هذا النمط من الكتابة الواقعية على إشكالية حيازة الأرض بالطرق غير الشرعية من قبل الإقطاعيين الكبار الذين تواطؤوا مع الاستعمار، أو من قبل التجار الكبار الذين لم تكن لديهم علاقة قوية بالأرض أو من قبل أفراد من السلطة الحاكمة استخدموا نفوذهم للاستحواذ على إقطاعات كبيرة، مما يدل على أن قضية الأرض لم تجد حلها العادل بحصول بلدان المغرب العربي على الاستقلال، «فحيازة بعض الأفراد للأراضي الخصبة وإبعاد الفلاح التقليدي – مالك الأرض الحقيق – خلق هذا كله وضعاً مشابهاً للعلاقات القديمة بين المغربي مالك الأرض والمستعمر»[75].

وقد عمد كتّاب الرواية الواقعية إلى تعرية هذا الوضع الجديد الذي برز في مرحلة الاستقلال بأشكال مختلفة، من ذلك تناول الأديب الراحل عبدالحميد بن هدوقة قضية الأر بالتوازي مع قضية المرأة، مما جعل تحرير الأرض ينهض معادلاً لتحرير المرأة، مبيناً أن الاستقلال لا يكفل وحده تحرير الأرض، لأن بقاء الإقطاع يعني استمرار شكل من أشكال الاستغلال

والسيطرة، واعتبار أن «ادعاء تحرير المرأة مع بقاء علاقة الإقطاع لا يمكن أن يثمر حرية لا للمرأة ولا للرجل»[76]، مما يفيد أن قضية الأرض لا يمكن أن تجد حلها في نظر عبدالحميد بن هدوقة إلا في إطار تصور بؤري يمثله النموذج الاشتراكي. وهو ذات التوجه الذي يؤكده الأديب الطاهر وطّار في روايتيه: «الزلزال» (1974)، و«العشق والموت في زمن الحرّاشي» (1980)، حيث طرح إشكالية الأرض في ضوء منظوراته الإيديولوجية ذات التوجه الاشتراكي، والتي تجسدت في إيمانه بكل المنجزات الديمقراطية التي تحققت في جزائر السبعينات، ومنها الثورة الزراعية بالأساس، وبذلك فقد عالج قضية الأرض من زاوية الصراع الاجتماعي بين طبقة الإقطاع التي تعادي الاشتراكية والقوى التقدمية التي تمثل الطليعة الثورية لجزائر اشتراكية متحررة من كل تبعية رأسمالية.

وصفوة القول، «إن قضية الأرض إن وجدت حلها في رواية الواقعية الاشتراكية في إطار ثوري مثلته الثورة الزراعية في الجزائر، فإنها بقيت تبحث عن حلها العادل دون أن تدركه في نصوص رواية الواقعية النقدية والتي عالجتها في ضوء الصراع الاجتماعي الذي يبقى فيه ميزان القوى غير متكافئ بين الفئات المتناحرة، لأن الفوارق مافتئت تتسع بين الطبقة البورجوازية وسائر الفئات الاجتماعية الأخرى، المستغلّة والمهمّشة»[77].

وأخيراً سجلت *قضية المرأة* حضوراً بارزاً ضمن أسئلة المتن الروائي المغاربي، مما يدل على المنزلة المهمة التي تحظى بها ضمن شواغل كتّاب هذه الرواية، والتي يعبر عنها الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة في قوله: وأنا واع أن الطاقات الموجودة لدى المرأة العربية سوف تتفجر يوماً، وإذا ما تفجّرت فسوف يربح المجتمع العربي نصفه المفقود، إلى يومنا هذا ولسوف تكون الثورة النسائية التي سينتفع بها الرجل قبل غيره»[78].

وقد عرضت نصوص الرواية المغاربية المرأة من خلال عدة نماذج تعكس حقيقة أوضاعها من حيث الانتماء الطبقي، وطبيعة الدور الاجتماعي

الذي تقوم به في مجتمعات مغاربية لاتزال بنية أفرادها الذهنية محافظة وتقليدية في نظرتها للمرأة وتعاملها معها وتصور دورها. فنموذج المرأة التقليدية يعكس تمكن الفكر الخرافي منها بحكم جهلها وأميتها ويتحدد دورها في الإنجاب وخدمة الزوج والأسرة طيّعة ومستسلمة. أما نموذج المرأة المثقفة فيهيمن على سائر النماذج النسائية التي عرضتها نصوص الرواية المغاربية، وإن تفاوتت درجة تعليمها وتعددت تبعاً لذلك الأدوار التي تمارسها، فنجد نماذج الطالبة والمدرّسة والصحفية والموظفة والطبيبة، وهي الأدوار التي أصبحت تضطلع لها المرأة زمن الاستقلال بعد أن كانت حكراً على الرجل أو تكاد.

وقد صور العديد من النصوص الروائية الوضع المتأزم الذي تعيشه هذه المرأة المثقفة، في مجتمع ذكوري، وعرض مختلف أشكال الصراع التي تخوضها من أجل إثبات ذاتها وتأكيد كيانها وقدرتها على الفعل. والتحرر من كل القيود التي يفرضها عليها المجتمع، تقول دليلة بطلة رواية «بان الصبح»، لعبدالحميد بن هدوقة، راسمة معالم مأساتها أنثى: «وضعي كامرأة في مجتمع رجال هو الذي يحزنني... مأساتي أنني أحيا في مجتمع الرجال: الصديق رجل.. الأب رجل، الأخ رجل، الزوج. حتى بائع الخبز رجل، ليس سوى الرجال.. أأنا حقاً أنثى؟ وأتذكر بوجع: أنثى بدون رصيد»[79]. وهو ما يفيد أن هذا الصنف من المرأة المثقفة ينطلق في صراعه مع سلطة الرجل والمجتمع، بغية تجاوز قهره واستلابه من مبدأ الإيمان والحرية، سبيل إثبات الكيان وتحقيق وجود أكثر تكامل «وهذه الحرية هي التي منحت المرأة القدرة على المجاهرة والرأي المخالف في مجتمع لم يتعود أن يراها جريئة»[80]. وتبقى رغم أشكال رفضها وتمردها على كل المعوقات التي تحول دون تحررها وتجسيدها الكيان المستقل، كائناً ضعيفاً من خلال تحملها تبعات ينتجها حضور الرجل وكذلك عوامل غيابه، فتجد نفسها موضوع خيانة أو اغتصاب، وإهانة أو هجر.

كل ذلك يعكس وضع المرأة المغاربية الإشكالي والمتأزم، مع الإقرار بنوع من التفاوت بين بلدان المغرب العربي: وهو وضع لا يعكس حقيقة ما تدعيه المجتمعات المغاربية من تطور في الموقف من المرأة ولأدوارها في المرحلة الراهنة.

وتنضاف إلى مجمل هذه الإشكاليات التي انبنت عليها أسئلة المتن السردي المغاربي، أخرى عبرت عنها رواية التجريب مدارها فعل الكتابة ذاته ومداها النص الروائي في كليته. وهي أسئلة تسائل فعل الكتابة من جهة، وشروط الرواية وأدواتها من جهة ثانية عبر أشكال من المحاورة والمعادلة التي ينجزها الكاتب بينه وبين نصه الروائي عبر محاورة شخوصه وقد تحوّل إلى شخصية روائية، ثم بينه وبين قارئه وقد تحوّل هذا الأخير إلى إحدى الشخصيات الروائية، متجاوزاً بذلك سلبية الحضور الوهمي خارج النص في الكتابة الروائية التقليدية، مما يفيد تحولاً نوعياً في الممارسة الروائية، بحكم أن الرواية لم تعد تُكتب وإنما تَكْتب، اي تنجز فعل كتابتها بنفسها، مسائلة أبنيتها السردية التي تحولت من الاتساق إلى التشظي، وأنساق خطابها السردي الذي تحول من التوجه إلى التعدد، ولغتها السردية التي تحولت هي الأخرى من الإبلاغ إلى الإبداع.



إن التحولات التي شهدها السرد الروائي المغاربي على مدى النصف الثاني من القرن العشرين، في اتجاهاته وأنماطه وأسئلة متنه الحكائي، هي بالأساس نتاج التحولات التي شهدتها مختلف أبنية المجتمعات المغاربية: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، مما يؤكد جدلية العلاقة بين الواقعي في مختلف تشكلاته والروائي في مختلف أشكاله الجمالية وإشكالياته الفكرية. وهو ما يجعل التعالق وثيقاً بين كتّاب الرواية المغاربية وإشكاليات مجتمعاتهم التي يطبعها التأزم في مرحلة تاريخية معاصرة تتضخم فيها التحديات التي تواجه شعوبهم، مهددة الهوية والكيان

والاستقلال، مما يجعل فعل الكتابة لديهم سبيلاً إلى إثبات الهوية الفردية والجماعية، وعاملاً من عوامل تأصيل الكيان وشكلاً من أشكال المحافظة على الاستقلال والتعبير عن موقف الرفض لكل أنواع التبعية الغربية. إنه فعل وجود يمارس على رمال متحركة في واقع مأزوم، وفي ذلك تكمن بلاغة حداثته.



الهوامش

1) يمكن أن نمثل للمجلات المغاربية التي أسهمت في ترجمة الأدب القصصي والروائي الغربي إلى اللغة العربية، بمجلة «العالم الأدبي»، (التونسية) التي أسسها الأديب الصحفي زين العابدين السنوسي (1898-1965)، التي قامت بنقل الكثير من نصوص الأدب الغربي في أكثر من لغة ونشرتها في شكل مسلسلات.

2) تُمكن الإشارة على سبيل الذكر لا الحصر إلى جهود كل من عبدالفتاح كليطو وسعيد يقطين ورشيد بنحدو ومحمد مفتاح وحسن بحراوي وسعيد علوش وغيرهم في المغرب الأقصى، وأيضاً إلى جهود توفيق بكار في تونس.

3) تشكو أغب محاولات روّاد الرواية المغاربية من عدة مظاهر قصور فني تعكس افتقادهم الوعي النقدي بشروط كتابة هذا الجنس الأدبي، ونمثل لها بنصوص: محمد العروسي المطوي: «ومن الضحايا» 1956، في تونس، وعبدالمجيد الشافعي: الطالب المنكوب، 1951، ونور الدين بوجدرة: الحريق، 1957، في الجزائر وآمنة اللوّة: الملكة خناثة، 1954، وأحمد عبدالبقالي: رواد المجهول، 1956، وسلاسل الذهب، 1957 في المغرب الأقصى، ومحمد فريد سيالة: اعترافات إنسان، 1961، في ليبيا.

4) نلمس أصداء تأثر النماذج البدئية المغاربية بكتابات جرجي زيدان التاريخية، في نصوص: «غادة أصيلا»، 1950، لعبدالعزيز بن عبدالله، «سليل الثقين»، 1950، لتهامي الوزاني، والملكة خُناثة، 1954 لآمنة اللوّة، «وزير غرناطة»، 1960 لعبدالهادي بوطالب، في المغرب الأقصى، وبرق الليل، 1961، للبشير خريف في تونس ونلاحظ تأثير نمط السيرة الذاتية الذي ظهر في المشرق العربي مع نصوص «الأيام» (1929)، لطه حسين، و«إبراهيم الكاتب» (1931)، و«إبراهيم الثاني (1932)، لإبراهيم عبدالقادر المازني، وغيرهما من الكتّاب المشارقة، في عدد من النماذج الأولى للكتابة الروائية المغاربية، منها: «الزاوية»، (1942)، لتهامي الوزاني، و«في الطفولة»، (الجزء الأول)، (1957)، لعبدالمجيد بن جلّون، في المغرب الأقصى، و«الطالب المنكوب»، (1951) لعبدالمجيد الشافعي في الجزائر.

أما تأثر رواد الرواية المغاربية بأعلام الرواية الواقعية، كنجيب محفوظ ويحيى حقي وتوفيق الحكيم، فيتجلّى على سبيل المثال في نصوص: «الدقلة في عراجينها»، (1969)، و«حب درداني»، (1980) للبشير خريف في تونس، و«الطيبون»، (1971)، لمبارك ربيع في المغرب، و«ريح الجنوب»، (1971) لعبدالحميد بن هدوقة في الجزائر، و«اسكمبيل بسته»، (1973)، لمحمد صالح القمودي في ليبيا وغيرهم.

5) انظر على سبيل المثال:

- محمد عز الدين التازي: الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية ضمن كتاب: الرواية العربية واقع وآفاق. دار ابن رشد، بيروت، 1981.

- محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 153.

6) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس 1999، ص 24، وما بعدها.

7) المرجع نفسه، ص 16-17.

8) يذهب عدد من النقاد التونسيين إلى اعتبار نص «الدقلة في عراجينها»، 1969، للأديب البشير خريف، الرواية الفنية الأولى في تونس، وإن كان البعض الآخر يرى في روايتي «حدث أبو هريرة قال». و«مولد النسيان»، رمز البداية الأولى للرواية التونسية، وتوجد رؤى أخرى نقدية تحدد أزمنة أخرى لنشأة هذا الجنس الأدبي في تونس.

أما في المغرب الأقصى فتتعدد أيضاً منظورات تحديد زمن نشأة الرواية المغربية، ومن ثم تتعدد النصوص الممثلة لكل بداية، انظر:

- إدريس الناقوري، المصطلح المشترك، الدار البيضاء، دار النشر المغربية، 1985، ص 22 وما بعدها.

- محمد عز الدين التازي: الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي في الرواية المغربية، مجلة«الآداب»، 1978.

- أحمد اليابوري: تكوّن الخطاب الروائي: الرواية المغربية نموذجاً، مجلة «آفاق» (المغربية)، العدد 3-4 - دجنبر - 1984 ص 13-14.

9) تعد رواية: «ريح الجنوب»، (1871)، لعبدالحميد بن هدوقة، البداية الخفية للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، أما في ليبيا، فتعتبر رواية، «أقوى من الحرب»، (1972)، لمحمد علي عمر أوّل نص روائي ليبي.

10) تتميز الرواية الموريتانية بقلة نصوصها مقارنة بالإنتاج الروائي لسائر البلدان المغاربية، ويعد نص: «الأسماء المتغيرة»، (1981)، لأحمد ولد عبدالقادر باكورة هذا الجنس الأدبي في موريتانيا.

11) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 49.

12) محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتحول الاجتماعي، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ط 1، 1991، ص 69.

13) يثبت رصدنا للمدونة الروائية المغاربية أن أغلب كتّابها قد مارسوا الكتابة القصصية أساساً والشعرية قبل أن يتحولوا إلى تجريب الرواية، ونمثل لهم بعمر بن سالم ومحمد الهادي بن صالح وفرج الحوار وصلاح بوحبان في تونس، وبالطاهر وطّار وعبدالحميد بن هدوقة وواسيني الأعرج في الجزائر وبمحمد عز الدين التازي وأحمد المديني في المغرب، وأحمد ولد عبدالقادر في موريتانيا.

14) يتوزع الإنتاج الروائي بين الأقطار المغاربية، كالآتي:

- تونس: 232 رواية.

- الجزائر: 225 رواية.

- ليبيا: 105 رواية.

- المغرب: 248 رواية.

- موريتانيا: 6 روايات.

15) يمكن أن نمثل لبعض رموز الكتابة التقليدية الروائية، والذين حرصوا على تطوير أدوات كتاباتهم والعمل على تجديد رؤاهم الفنية، بمحمد الهادي بن صالح، ومحمد صالح الجابري، وعبدالقادر بلحاج نصر وعمر بن سالم في تونس، وعبدالحميد بن هدوقة والطاهر وطّار في الجزائر ومبارك ربيع وعبدالكريم غلاّب في المغرب الأقصى، والصادق النيهوم في ليبيا.

16) اعتمدنا في تسمية «الرواية الوطنية»، على المضمون باعتبار انبنائها على استعادة التاريخ الوطني لشعوب المغرب العربي.

17) اعتبارنا لرواية السيرة الذاتية نمطاً تقليدياً بحكم ممارسته من قبل عدد مهم من أعلام الرواية المشرقية في النصف الأول من القرن العشرين، مثل طه حسين في «الأيام» وإبراهيم عبدالقادر المازني في «إبراهيم الكاتب» ثم «إبراهيم الثاني» وتوفيق الحكيم في «عصفور من الشرق» وغيرهم.

18) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي. ص.

19) نشر محمد العروسي المطوي ثلاث روايات تدور حول الحركة الوطنية التونسية، وهي: ومن الضحايا، (1956)، حلمية (1966)، «والتوت المر» (1967)، أما محمد المختار جنّات، فقد نشر بدوره ثلاث روايات، هي: أرجوان (1970)، «خيوط الشك»، (1972)، «ونوافذ الزمن» (1974).

20) أصدر عبدالحميد بن هدوقة عدداً من الروايات المستلهمة من تاريخ الثورة الجزائرية، منها: ريح الجنوب، (1974)، نهاية الأمس، (1975)، بان الصبح (1980)،

أما الطاهر وطار فنشر هو الآخر عدداً من الروايات التي اتخذت من ثورة التحرير الجزائرية مدار أسئلة متونها الحكائية، ومنها «الآن»، (1972)، الزلزال (1974)، «عرس بغل»، (1978)، العشق والموت في الزمن الحراشي، (1980)، وغيرها.

21) نشر مبارك ربيع رواية «الطيبون»، (1971)، أما عبدالكريم غلاّب فقد نشر عدداً من الروايات المستلهمة من تاريخ الحركة الوطنية المغربية، منها «دفنّا الماضي» (1966)، سجة الأبواب (1965).

22) أصدر محمد علي عمر في ليبيا عدة روايات مستلهمة من نخال الشعب الليبي ضد المستعمر الإيطالي، ونمثل لها بـ «أقوى من الحرب»، (1962)، وحصار الكون: (1962)، بينمانشر ممد صالح العمودي في الموضوع ذاته، عدداً من الروايات، منها: انتقام السجين، (1970).

23) تتراكم النصوص الروائية الجزائرية التي تتخذ من تاريخ حرب التحرير موضوعاً على مدى الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين، ونمثل لذلك بنصوص: عزوز الكبران (1989)، لمرزاق بقطاش، والانفجار، (1984)، وهموم الزمن الفلاني» (1985) والأنهار (1886)، وزمن العشق والأخطار، (1988)، وخيرة والجبال (1988)، لمحمد مفلاح، وغيرها من الروايات.

24) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 83.

25) عبدالكبير الخطيبي: الرواية المغربية، ترجمة محمد برّادة، الرباط، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، 1971، ص 122.

26) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،.. ص 208-209.

27) المرجع نفسه، ص 293.

28) د. محمود طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، 199، ص 127.

29) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 294.

30) د. محمد طرشونة: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 127.

31) فاطمة الزهراء أوزرويل: مفاهيم نقد الرواية - المغرب، نشر الفنك الدار البيضاء، ولافوسيك الجزائر، 1989، ص 117.

32) محمد برّادة: العبارة واقعية جديدة في رواية اليتيم، مجلة «فصول»، العدد 2 يناير - فبراير - مارس 1985 ص 177.

33) بوريس سوتشكوف، المصائر التاريخية للواقعية، ترجمة محمد عيتاني وأكرم الرافعي، دار الحقيقة، بيروت، 1984، ص 108، 109.

34) المرجع نفسه، ص 166.

35) أرنست فيشر الواقعية والسفن، ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، 1973، ص 173.

36) لحميداني حميد: في التنظير والممارسة، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ص 64.

37) مجموعة من المؤلفين السوفييت: الواقعية الاشتراكية في الأدب والسفن، ص 51.

38) أوفيسانيكوف: ز. سمير نوفا: موجز تاريخ النظرية الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 372.

39) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 357.

40) المرجع نفسه، ص 357.

41) مصطفى الكيلاني: إشكاليات الرواية التونسية، ص 199.

42) د. محمد طرشون: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، ص 148.

43) هناء عبدالفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، المرجع: مجلة «فصول»، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع 1995، ص 374، والقولة لعز الدين المدني.

44) المرجع نفسه، ص 6.

45) المرجع نفسه، ص 345.

46) ناتالي ساروت: الكتابة الروائية، بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 25.

47) المرجع نفسه، آلان روب غرييه: الرواية والواقع الموضوعي، ص 33.

48) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 362-363.

49) ناتالي ساروت: الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب: الرواية والواقع، ص 27.

50) المرجع نفسه: آلان روب غرييه: الرواية والواقع الموضوعي، ص 32.

51) المرجع نفسه،: ص 34.

52) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 428.

53) المرجع نفسه، ص 428-429.

54) المرجع نفسه، ص 430.

55) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص 123.

56) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 505.

57) المرجع نفسه: ص 506.

58) المرجع نفسه: ص 507.

59) كونراد فلاكرفيسكي: القصص العلمي نموذج من واقع يعيش في الحياة، ترجمة د. سليم الأسيوطي، مجلة آفاق عربية، السنة الثالثة، كانون الأول، 1977، ص 118.

60) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 508.

61) محمود قاسم: الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص 12.

62) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 624.

63) المرجع نفسه، ص 625.

64) المرجع نفسه: ص 625.

65) المرجع نفسه، ص 627.

66) عبدالعزيز عزمول: حوار مع الطاهر وطّار.. مدار الزمن القادم. مجلة: «الحياة الثقافية» (تونس)، العدد 32، السنة 1984، ص 277.

67) الحبيب السائح: زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1981، ص 27.

68) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 629.

69) المرجع نفسه: ص 657.

70) المرجع نفسه: ص 658.

71) Jamel Salmi: La politique de dévelopment au le développmnt de l'inégalidé, in Bulletin économique et social du Maroc, ne, 136-137, p 47, (S-D).

72) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص 35.

73) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 651.

74) لحميداني حميد: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص 39.

75) عبدالحميد بن هدوقة وأبو المعاطي أبو النجا: وجهاً لوجه، مجلة العربي، الكويت، فيفري 1987، ص 132-133.

76) د. بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 657.

77) حياء خضير: حوار مع الروائي الجزائري رشيد بوجدرة، مجلة «الأقلام»، السنة 16، العدد 1، تشرين الثاني، 1980، ص 100.

78) عبدالحميد بن هدوقة: بان الصبح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980، ص 81.

79) د. بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، تونس، مؤسسة سعيدان، 1996، ص 145.



الرؤية الفنية

لدى عبدالمحسن القحطاني

فكري عبدالمطلب

«حين ننظر إلى مدينة الفن من بعد، تبدو كأنها محاطة بالحصون، غير أن ما نراه هو أبواب لا أسوار».

«الكسندر إليوت»

نظر أول: في التذوق المتفرد:

لعل فيما خطه ذلك الناقد والأديب الإنكليزي الشهير (ألكسندر إليوت)، من كلمات سالفة ما يغني كاتب هذه السطور عن اللجوء إلى لجاج الأحاديث المبثوثة، هنا وهناك، حول التعقيدات والطلاسم التي يتسم بها هذا الإنجاز الإنساني المبتكر، والمسمى - حديثاً - بـ «الفن»!

وربما، يعزى شيوع هذا النوع من الأحاديث البائسة إلى أن معظم الناس يجولون في «مدينة الفن» جولة خاطفة، بينما من يؤثر التمعن والتعمق والتمتع بالمدينة، كاملة، ستقوده قدماه - حتماً - إلى غرفة منها، والبقاء فيها ردحاً من الزمن، وعندها سيقف المرء عند النافذة العليا روحاً حرة، وحيدة، يتأمل العصور، كلها، وأروع ما صنعت البشرية فيها[1].

ولا ريب أن أولئك المؤثرين ليسوا سوى أصحاب الذائقة الرفيعة، في مختلف ضروب الإبداع الإنساني، أكانوا من البحاثة، عالي الهمة والنظر السديد، أو كانوا من ذوي التذوق الفطري[2]، الذين فطرهم (الله) على جماله، فأدركوا ما أنعم (الله) عليهم من فضله، وحفظوا له نعمته في نفوسهم، التي استوت على هذا النحو، من دون تعكير، أو تشوش، فازدهرت ذائقتهم، في كل ملأ، بالتمرين الموجب، والتأمل الرشيد.

بيد أن فعل التذوق المتصل بـ «الشعر»، عامة، وبـ «الشعر العربي»، خاصة، يظلّ فعلاً متفرداً، دون غيره من مناحي التذوق الإبداعي الأخرى،

بوصف أن «الشعر» يحوي بين دفتيه «المجرد والمحسوس»، «البصري والسمعي»، بقوة لا تتوافر درجته في أي من ضروب الإبداع والبيان الإنساني، المعروفة حتى يوم الناس هذا.

فعبر «الشعر» نشهد تجريداً يتجلى في ممارسات تشكيلية للغة، وعلى اللغة، وأنغام موسيقية تترنم في دراما إيقاعاته، ثم محسوساً يستوي في قص، يتراقص في مسارات أحداثه، ناهيك عن تفلسفاته وتأريخياته، واجتماعياته.

فهو - إذاً - كلي، شامل، مما يلزم لعملية تذوقه - بالمعنى العلمي لمصطلح «عملية» - أن يبلغ المرء مستويات خاصة من التفاعل والاتصال الحميم بكلا الأمرين معاً، المعنوي والمادي، الباطن والظاهر، دون توغل في هذا التفاعل مع أحدهما على حساب الآخر.

ولكن، حين تعمل تلك الذائقة في إطار من علمية البحث المُقعَّد، بإجراءاته الراسخة، حيناً، والمتعسفة، أحياناً، سننصبح أمام طائفة من التفريعات والاستدراكات، المتولدة من صيرورة هذه «العملية»، مما قد يُثقل إلهام المتتبع لمسارها، بأعبائها.

نظر ثان: بين قوانين موسيقا الشعر ورؤية الرؤى:

واستناداً إلى ما سبق، فإننا نحيل القارئ - مباشرة - إلى نتائج البحثين الذين توافر على إنجازهما الباحث والأكاديمي العربي (عبدالمحسن فراج القحطاني) - مع حفظ الألقاب العلمية - وضمهما كتابه، الذي جاء تحت عنوان: «بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر/ نماذج من الشعر القديم»، والصادر عن سلسلة «النادي الأدبي الثقافي» بمدينة (جدة)، في طبعته الأولى سنة 1417هـ - 1996م.

إذ يُعد الكتاب نوعاً من التوثيق لتجربة التمتع الحر والمُبصر - التي مر

بها الباحث - مع نماذج مُعجبة من الشعر العربي النادر، فتنفذ إلى طبيعة أوزانها الموسيقية اتكاء على فعلي «النطق» و«الرسم».

وذلك بعد أن عُوملت تلك النصوص - طويلاً - بوصفها نصوص تثير التنازع حول كيفية تأطير، أوزانها، في أكثر الحالات حُسناً، أو بوصفها نصوص تتسم بالاضطراب، في أبعد تلك الحالات سوءاً، وذلك بين مختلف فرق النقد القديم والحديث، وتياراته المتضاربة، في هذا الشأن.

وقد تولدت تلك الظاهرة - على ما يبدو - من ذلك النظر الميكانيكي والضيق إلى أعمال تقع - بالأساس - في قلب العملية الإبداعية الشاملة - كما سبق أن أوضحنا أعلاه - فحوكمت تلك النصوص المبدعة طبقاً للبنود الحرفية الوارد ذكرها في قوانين «العروض» المستحدثة، بعد انقضاء «عصر الاحتجاج اللغوي»، مع نهاية القرن الثاني الهجري.

وفي مواجهة ذلك، جاءت معارضة الباحث صادمة، جلية، مستندة - في ذلك - إلى بداهة الأمور المغيبة دهراً، والمتصلة بالتساؤل الضروري حول مدى مشروعية هذه القوانين، كي تحاكم تلك النصوص، بموجبها، وهي التي تمتعت - خلال عصر الاحتجاج اللغوي - بسند تاريخي يُحتج به، بوصفها من أقوال العرب[3]، بينما جاءت قوانين (العروض) مُصاغة - بحزم - في عصر تال. وهو ما دعا الباحث إلى المطالبة بـ «حُكم آخر»، ليس للنظر في ما تكيله هذه القوانين من طعون واتهامات في سلامة الأصول الفنية لهذه النصوص، وإنما بإحلال «حكم علوي» يدلي بكلمته الحاسمة، بين هذا النوع من القوانين العابسة، وذاك الضرب من الأشعار المتفجرة!

وهذا الحكم - بالطبع - ليس سوى «الحس والذوق الفني»، وذلك لأن (الفن)، الذي يبدو عالماً منفصلاً، له حكومته وشرائعه وأسراره الخاصة به، حتى ليخيل إلينا أنه ظلام، يصعب النفاذ فيه[4].

غير أن السر الحقيقي هو أن لا أسرار في (الفن)، أو قل إن ما هنالك

إن هو إلا أسرار، أسرار الحياة نفسها، أسرارها المركزية، السرمدية، وبذلك تصير «الحياة» «قرينة الفن»[5]، لا أكثر.

وبغية النفاذ إلى هذا السر، «سر الفن» و«سر الحياة»، في تلك «النصوص المُدانة» كان ولوج (عبدالمحسن) إليها من باب النظر إلى كل نص منها على حدة، بوصفه نصاً قائماً بذاته، أو وجوداً فرض نفسه على المتلقي[6]، وهو ما يعني إخضاعها لقوانينها الداخلية، أي لآليات بنيتها الفنية والجمالية.

وذلك مقابل لجوء المشتغلين بعلوم (النحو) - كعادة أهل النظر التقني - إلى الأخذ بفعل «التأويل»، حيناً، وبلسان قوم، دون آخرين، حيناً آخر، لتلك النصوص، بعد أن خذلتهم «قوانين العروض»، في إيجاد مخرج معياري لها[7].

وعلى هذا، ما كان من الباحث - ذي الحس المتذوق - غير سلوك الطريق القويم في «مدينة الفن»، فيعلن (عبدالمحسن) أن تلك النصوص بأمس الحاجة إلى وقفات متأنية، قبل أن تكون السلطة الحقيقية لـ «القوانين العروضية»، التي أوجدها «الاستقراء والاستنتاج»، وذلك لكون النظر الفني هو الذي يثير التساؤلات المضيئة حول أي قضية لا تستطيع التقنيات الصرفية والبلاغية والعروضية استيعابها.

وبذلك تظل تلك التقنيات فضاءً محدوداً يستعصي على المرء أن يرتاد، من خلاله «حقائق الفن وجمالياته السحيقة الآفاق»[8].

وكي يدفع (عبدالمحسن) عن قاضيه شبهة الجنوح في أحكامه - فيما يتصل بصحيح الحركة الموسيقية لـ «الأشعار المُدانة» - يشير إلى أن «عصر الاحتجاج اللغوي» لم يشهد احتجاجاً على «أوزان الشعر»، على غرار ما شهدته شؤون اللغة «نحواً وصرفاً»، بدليل أن القائم على وضع «قوانين العروض»، وهو العلامة (الخليل بن أحمد الفراهيدي) = (100-170هـ) قد وضع، كذلك «بحوراً مهملة».

وهذا الأمر - برأي (عبدالمحسن) - يأتي برهاناً لصالح «النصوص المُدانة» لا عليها، ومع هذا حاد المشتغلون بـ «علم العروض» عن نهج رائدهم الأكبر، (الخليل)، في هذا الصدد، فانزلقوا إلى «المعيارية»، فأصبح لها نماذج تحتذى، حتى باتت، من تكرار عودة الشعراء والنقاد والدارسين، ومن إليهم، إليها بمثابة المرجعية، التي يقاس عليها «أصول الحركة الموسيقية» لـ «الشعر العربي»، فيما بعد، وهو المأزق الذي اتسع فيه الخرق على الراتق بوجود نفر من «النظّامين العروضيين»، يقولون (الشعر)، كي يحققوا «القاعدة»، التي نتجت عن «حركة الدوائر العروضية»[9]، حتى باتت هذه «القاعدة» - إن صح تسميتها بـ «قاعدة» - سيفاً مشهراً في وجه كل محاولة مجددة، تطول الأبنية الفنية والجمالية لـ «الشعر العربي»، طوال تاريخه اللاحق، (لتصبح) - وباللمفارقة - القصائد المتهمة بالاضطراب - قديماً وحديثاً - هي البداية الفعلية لـ (الشعر الحر)، بل جذراً له[10]، والذي عُد في نظر التابعين وتابعي التابعين - كما هو معلوم - عملاً مجرماً، وعدواناً سافراً على أصول «الشعر العربي»[11].

بيد أن المناوأة المُعلنة ضد تلك القصائد لم تُحل دون أن يمضي (عبدالمحسن) في تجربته الفنية معها، أو كما يقول الشاعر الأمريكي (روبرت فرست): «إن كنت تبحث عن شيء تبدي فيه بسالة فتأمل الفنون الجميلة»، وفي قلبها فن (الشعر)، بطبيعة الحال.

فإذا كان كل شيء يتحول خيالاً، ومن ثم فناً، فإن خير السبيل إلى فهم (الفن) هو المشاركة خيالياً في مصادره، ذلك أن الرؤية التي تتولد عن أعمال الفنانين والشعراء كرؤية الرؤى[12].

وها هنا، اصطنع (عبدالمحسن) نهجاً رؤوياً، - إذا جاز التعبير - فوسع القاسم المشترك بين تلك النصوص، ليُدخل فيه مسمى جديد، حيناً، أو يزيد أشكالاً موسيقية لـ «الأعاريض والأضرب في البحر، حيناً آخر»[13].

نظر ثالث: في الالتباس الموسيقي بين السماعي والبصري:

يقوم منهج (عبدالمحسن) على دعامتين رئيسيتين - أو شرطين، كما سماهما - الأول: ألا يصاب (الشعر) - الذي قام على درسه - بخلل إيقاعي، والثانية: ألا تكون التسمية العروضية هي «الفيصل» في قبول القصيدة - وزناً - أو رفضها، وإنما لتخرج من مسمى لتدخل مسمى آخر، بحيث لا يؤثر هذا النظر على تناغم العملية الإيقاعية[14].

ذلك أن المنحى الذي اتخذه (عبدالمحسن) لهذا النهج يعلي من شأن «التقطيع الصوتي» لهذه القصائد، بعد أن أغفل المختصون في «علم العروض» أهميته الأصيلة، ووقفوا - فقط - عند «التقطيع الكتابي»، الخاص بها، فتوهم هؤلاء أن تلك القصائد قد تمردت على الوزن - العروضي اللاحق - فأخفقت فيه (!)، وذلك على الرغم من أن «قوانين العروض» - كما سبق توضيحه - قد اشتملت على الأوزان الشائعة، في زمن وضعه.

كما أن هذه القوانين تظل أقل هيبة مقارنة بالقوانين التي يُحتكم إليها بالنسبة لحركات الإعراب الشائعة، بل إن هيبة هذا القانون، نفسه، لاتزال عُرضة للتشكك، حيث لا يحتكم إلى هذا القانون عند تناول بعض لهجات القبائل العربية، التي لم تُخلد شواهدها، والتي إذا احتكم إليها - أي إلى تلك اللهجات - لأفضت إلى خلخلة في تقدير الأشياء (...)[15].

بيد أن دوافع النهج، الذي احتذاه (عبدالمحسن) لا تحمله على الشطط، بحيث يجعل من أوزان تلك القصائد «قاعدة شائعة»، بل يحيلها إلى «ظاهرة محتملة الوقوع»، ولاسيما في مجال «موسقة الشعر»، بحيث تكون قابلة للاحتذاء، إذا كانت «نصاً مموسقاً بالمراوحة، أو المزاوجة، أو ما يجعل الأذن العربية لا تنفر منه ولا تحس بخلل فيه»[16].

وعلى هذا النحو جاءت دراسة (عبدالمحسن) لتلك القصائد، بحثاً عن نقاط الالتقاء بين البحور، وما تتطلبه الفوارق المحدودة، من حيث ما يفرضه

التقطيع الكتابي - أحياناً - وما يقبله الشكل الصوتي حيناً آخر، وذلك استناداً إلى احتمال أن تأتي القصيدة ضمن «منطقة برزخية» - إن صحت هذه التسمية - فلا تتصف بجميع أحكام بحر واحد، بل قد تتخذ لنفسها «تشكلاً إيقاعياً»، ممزوجاً من بحرين، أو من إيقاعين، في حالتين مختلفتين، وفي بحر واحد[17].

ويأتي هذا النهج مخالفاً - بالطبع - للنهج الذي درج عليه دارسو «العروض»، من حيث الاتكاء على قواعد بحوره، وفصل تلك الحالات عن بعضها البعض، بحيث لا تلتقي في طريق واحد (...)، فجاءت موسيقا بعض من تلك القصائد - وفقاً لهذا النهج - مضطربة - بالقطع (!) - بينما جاءت متوازنة، ومنسجمة، ضمن النهج الذي اختطه (عبدالمحسن).

رؤية (عبدالمحسن) تلك لا تشتمل - فقط - على الإلمام المدهش بأوزان تلك القصائد، بل بدرسها في إطارها الأوسع، بوصفها «ظاهرة إيقاعية خاصة»، كما سيتضح لاحقاً.

نظر رابع: حول خصوصية الإيقاع النادر وعمومية الإيقاع الشاذ:

من الملاحظ أن من تصدى - درساً - لبعض من تلك القصائد - في السابق - نظر إليها، إما بوصفها نموذجاً من الظواهر الشاذة في تاريخ الأدب، تعبيراً عن الخصائص الفنية لعصر من عصور العرب والمسلمين، وإما باعتبارها عملاً خارجاً على «قوانين العروض» اللاحقة، اتكاء على أحكامها المُسبقة، وذلك في ضوء قراءة متسرعة لبعض من أجزائها، أو الاكتفاء بالمرور المتعجل لمطلع القليل من تلك القصائد (!)، وهو أمر ينافي أصول العلم - قديمه وحديثه - وخاصة في هذا الميدان المتفرد من فن العرب وديوانهم.

وعلى هذا النحو فإذا اعترض طريق هؤلاء نص اختلف عن أجناسه

جـاءت أحكـامهم جاهزة، سـلفاً، الا وهـي الخـروج على «الأوزان الخليـليـة»، ومـا إلى ذلك من أحكام متهافتة (!).

ومن أمثلة هذه الأحكام أن يُنسب «البيت» إلى «بحر» من «البحور الخليلية»، دون أن يُنظر إلى النص في مجمله، وما إذا كان ثمة تشابه في «أعاريض» أبيات القصيد مع نغمة من نغمات «البحور» الأخرى، كأن تكون القصيدة من «بحر الكامل» وبعض أبياتها على وزن «مستفعلن» /٥/٥//٥، فيُحكم عليه بوصفه «رجزاً»، أو أن تكون أخرى من «مجزوء الوافر»، في حين جاءت تفاعيله في «بيت»، أو أكثر، على وزن «مفاعيلن» //٥/٥/٥، فيحكم عليه باعتباره من «الهزج»[18].

وبالطبع، فإن تلك «الأحكام» تأتي في أضيق حدود النظر إلى البنية الداخلية لأبيات القصيدة، بينما تتطلب تلك «النصوص» نظراً أكثر رحابة وإنصاتاً لأعلى سقف تصله «النغمة المشتركة» في القصيد، دون أن يكون ذلك - بالضرورة - برهاناً على «توافق النغمات» بعضها البعض.

بيد أن اصطدام أي نص من هذه النصوص بتلك التجزئة - التي ارتآها «العروضيون» فيصلاً فارقاً بين أنواع «موسقة الشعر» - لا يعني أنه قد دار بخلدهم أن تكون هذه التجزئة حكماً في كل النصوص، بحيث يجري رفض النصوص التي تصطدم مع تلك التقسيمات، والتي استنوها، كي تكون - هي لا غيرها - «معياراً» لقبول «الشعر العربي»[19].

والحقيقة، فإن النهج الذي رسمه المُقنن الأكبر - أي الخليل - لهذه النصوص كان نهجاً جزئياً، غابت عنه «القراءة الكلية»، واكتفي - مثل من حذا حذوه - بالنظر في «بيت»، أو «بيتين»، من هذا القصيد، أو ذاك، اعتماداً على معرفته بالأوزان الشائعة، في عصره، وعندما يفاجأ باختلاف «الضرب»، أو «العروض»، من نص إلى آخر كان يسارع بإدراجه قسماً في البحر ذاته (...)، وهو ما يظهره «التوزيع العروضي» لكل «بحر»، حينما يقال، على سبيل المثال: إن لـ «بحر الطويل» «عروضاً واحدة» و«ثلاثة أضرب»[20].

ما يثيره (عبدالمحسن) في هذا المقام ليس - إذاً - محض افتراضات، بل شواهد تسطع على مدى الوهن الضارب في جذور ذلك «المأثور العروضي».

وقد كان بوسع (الخليل) أن يؤطر - بشكل أشمل - لصور البحر، كي تستوعب هذه النصوص والمقطوعات، لاسيما وأنها أعطت «إيقاعاً إنشادياً»، أو «لحنياً»، وسلكت مسلكها في «وزن مموسق»، متناغم، مع ما قبله، ومع ما بعده، بعيداً عن شروط الوزن الصرفي[21].

ولعل في غياب هذا ما أوقع «العروضيين» في مأزق مزدوج، فيصيبهم، حيناً، الارتباك والتهيب أمام نص من تلك النصوص، تعبيراً عن ضعف نظرهم إليه، أو يسارعون بإلصاق صفة «الشاذ» به، حين يعجزون عن سبر أغواره الموسيقية، حيناً آخر.

وبين هؤلاء وأولئك حاول فريق من الباحثين والعلماء إدراج تلك النصوص ضمن صور جديدة من صور «العروض»، فأضافوا إلى «أعاريض» (الخليل) «أعاريض» و«أضرباً» أخرى، بلغت «أحد عشر صنفاً»، هي مجموع ما أثبتوه، استناداً إلى ما تم حصره من نصوص مفارقة في «الشعر العربي» القديم.

ومع ذلك، تبقى مسألة «الشاذ» من نصوص قضية ملتبسة، لدى العروضيين»، حتى يوم الناس هذا (...).

فعلى الرغم من غياب تعريف محدد لطبيعة ونوع «الشذوذ»، الذي يتحدثون عنه، فلايزال «الشذوذ العروضي» متبايناً تماماً في المعنى عن ذلك «الشاذ» المتواتر لدى «النحويين».

إذ يعني «الشاذ العروضي» عدم الاطراد والشيوع، لا المخالفة للقاعدة المتسقة، بدليل أنه - أي هذا «الشاذ» يتسق، إيقاعاً، وإنشاداً، وتقطيعاً (!).

أي أن ندرة هذا «اللون العروضي» هي التي دفعت - فقط - «العروضيين» إلى وصفه بـ «الشاذ».

وتأسيساً على ذلك، يصير مصطلح «الندرة» لا «الشذوذ» هو الوصف الأدق لما جبلت عليه تلك النصوص من «أوزان»، اختصت بها، وحدها، بحيث لا يلتبس على المتلقي معنى «الشذوذ»، في هذا المقام، فيصير «الشذوذ» لديه مرادفاً لمفهوم «الوزن المضطرب»، وهي – أي تلك النصوص – منها براء، كما سيتبين لاحقاً.

فـ «العروضيون» – كما هو معلوم – لم يتعمدوا مطابقة الأمرين، على هذا النحو الشائع، وخصوصاً بين أتباعهم من الدارسين المحدثين؛ لذا، ظل ذلك المصطلح المتواتر – أي «الشذوذ» – غير واضح المعالم عند «دارسي العروض»، إلى اليوم، حتى اتسع تناوله على مفاهيم أربعة، منها ما يوصف بـ «الشذوذ»، استدراكاً على ما يعتقد أنه فات على (الخليل) منها، وإن كان هذا يعني – في ذات الآن – موافقة (الخليل) على إهماله تلك النصوص لـ «شذوذها» المزعوم (!)، وهو أمر مستبعد، على أية حال، وأخرى تتحدث عن استدراك نماذج من «الإيقاع الشعري»، دون التورط في دمغها – مباشرة – بتهمة «الشذوذ»، وثالثة تصف نصوصاً، أوردها (الخليل)، بـ «الندرة»، ورابعة تخالف (الخليل) – نفسه – في نسبة هذا «البيت»، أو ذاك، إلى «بحر» محدد، بعينه، ذكره الرجل قديماً[22].

خلاصة هذه المفاهيم – إذاً – هي أن ذلك «الضرب من الأوزان النادرة» غير مرفوض إيقاعاً، وإنما لم يطرد عند العرب؛ إذ إن عدم الاطراد لا يعني – كما هو معلوم علمياً – اضطراب في الوزن، أو خروجاً على الإيقاع، وإنما قد تثقله آذان أخرى، وقد يُستثقل في حالة وتُرى خفته في أخرى، ولكنه يبقى – في نهاية المطاف – شعراً موزوناً اتخذ لنفسه إيقاعاً خاصاً به، على حد ما يوضح (عبدالمحسن)، في كتابه.

وبالمقابل جاءت النظرات المخالفة لهذا النظر الجديد انطلاقاً، أو اتكاء، على «تفعيلة محددة كسقف أعلى لهذه النغمة، وعليها يبني محلل القصيدة حكمه بأن الشاعر خرج على تفعيلة محددة».

بيد أن هذه التفعيلة، أو تلك، تملك من الرحابة والحرية، ما تتيح للشاعر أن يجعل النغمة - في الأخير - تختلف اختلافاً واضحاً، وذلك حينما تأتي بـ «فاعلن» في بيت، ثم تأتي بـ «فعلن» في بيت آخر، وهي تفعيلة واحدة أجاز «علم العروض» فيها «الخبن»، أي حذف الثاني الساكن.

ومع ذلك، فالنتيجة تنتهي باختلاف النغمة اختلافاً بيناً، حيث إن «فاعلن» يمثلها البيت[23]. وذلك حسب قول الشاعر:

جاءنا عامر سالماً صالحاً بعد ما كان من عامر

أما «فعلن» /٥/٥ فيمثلها ذلك البيت:

إن الدنيا قد غرتنا واستهوتنا واستهلتنا[24]

كما يمثل «فعلن» بيت آخر يقول:

أبكيت على طلل طرباً فشجاك، وأحزنك الطلل[25]

وهناك كذلك - اجتماع «فعلن» /٥/٥ مع «فعلن» ///٥ في ذلك البيت الشهير:

ياليل، الصبُّ متى غدُه أقيام الساعة موعدُه[26]

هذا الضرب من «الفن العظيم» هو الذي يدعو الشاعر - إذاً - إلى ممارسة الحرية عن طريق المحاكاة، تلك الحرية الضابطة لنفسها، الحرية الهادفة[27].

ومن خلال هذه المحاكاة، وتلك الحرية، تتبدى تباينات الإيقاع الشعري، فيتحول الإيقاع من «مستفعلن» /٥/٥//٥ إلى «متفعلن»، أو إلى «متفعلن»، أو إلى «متعلن» أو اجتماعها في «بيت واحد»، وذلك على الرغم من اختلافها إيقاعاً مع «متفاعلن» ///٥//٥ و«متْفاعلن» /٥/٥//٥، حينما تجتمع في «بيت»، استناداً إلى أحقية الشاعر في انتهاج هذه الممارسة، وهو ما يتضح في قولين شعريين، يقول الأول:

مـا لـك مـن شـيـخـك إلا عـمـلـه إلا رسـمـه وإلا رملـه[28]

ويقول الثاني:

نجني الكواكب من قلائد جيده وننال عين الشمس من خلخاله[29]

ووفقاً لشروحات (عبدالمحسن) - في هذا المقام - فإن تكرار «مستفعلن» مع نفسها يتولد عنه بحرا: «الرجز» و«السريع» إذا دخل «التفعيلة» الأخيرة حذف.

ذلك أن مجيء القصيدة في وضع، أو حالة، تسمح بإدراجها في «بحور» ثلاثة، هي «الكامل - الرجز - السريع» لا يعني - بنظر (عبدالمحسن) - خللاً أو كسراً في إيقاعها، وإنما يشير إلى أن إيقاعها أتى تعبيراً عن التقاء «البحور الثلاثة»، وهي - بالطبع - حالة فريدة بين إيقاعات أي من القصائد المعهودة، لما حظت به من مكانة، جعل كل «بحر» يدعي أحقيته لها، وهو ما يفسر أسباب الحيرة والارتباك التي تنتاب قارئها، للوهلة الأولى، بينما يسارع «العروضيون» بحمل هذا المستوى من الإيقاع النادر على أوضح «البحور»، وأقربها نغماً له[30]، دون أدنى روية، من جانبهم، لإدراك خصوصياته، وإعمال النظر فيه.

هذا «الشعر النادر» يرينا - إذاً - مدى ما يستطيع العقل أن يكون حقاً، وحياً، ومتزناً، فهو لم يُصغ وفق الميزان، بل وفق الفكر الموزون.

ذلك أن الشاعر، كالتشكيلي، بغير عين الخيال، سيصوغ قصائد مُبهرجة، كالرسوم المسطحة، قد تكون بارعة، سليمة من كل الخطأ، وربما تشي بموفور العاطفة، وقد تحظى بأرفع المدح، ولكنها تبقى سطوحاً[31].

وكذلك شأن الناقد الذي ينظر إلى الشعر بدون الخيال، لن يرى إلا سطوحاً، وكلما ازداد تأملاً بها قل فهمه لما هو كامن وراءه[32].

نظر خامس: في منطق التشريح العروضي ورعونته:

يتضح مما سبق مدى تهافت المنهج «العروضي» المتواتر في بنيته النظرية، فهو يذهب إلى القول بأن تقارب النغمة والتشابه الإيقاعي بين هذه البحور وتلك ناتج عن اتكائها على دائرة إيقاعية واحدة، وهو ما يخالف الحقيقة، ذلك أن كل بحر من هؤلاء ينتمي إلى دائرة متباينة عن الأخرى، بينما تأتي البحور، التي صنفها «العروضيون» - أنفسهم - في دائرة واحدة، متباعدة في «التوافق الإيقاعي»، أو «التقارب التقطيعي» إلى حد مجيء أحد هذه البحور معاكساً لبحر آخر من هذه الدوائر[33] (!)

بينما يتطلب «التقسيم العروضي» السليم ذوقاً أوفر، ونظراً أرحب، للوعي بأن «بحراً» من «دائرة المشتبه» وآخر من «دائرة المؤتلف» وثالثاً من دائرة «المجتلب» أقرب إلى بعضها بعضاً في الإيقاع، وهو ما استشعره (عبدالمحسن) في مسيرة إنصاته إلى دقائق هذا اللون من الأشعار النادرة، حيث استبان له مدى الانتقال الإيقاعي بين «مجزوء الوافر» من «دائرة المؤتلف» و«الهزج» من «دائرة المشتبه»، حيث يصح أن يكون كل «هزج مجزوء وافر»، ولا عكس، وذلك استناداً إلى أن التفعيلة «مفاعلَتن» //٥/٥/٥ قد أصابها «العصب» تسكين الخامس اللام من «مفاعلَتن» //٥/٥/٥، فصارت «مفاعيلن»، على حد ما يتضح في بيت (طرفة) أو أخته (الخورنق)[34]، والذي يقول:

«عفا من آل ليلى السهبُ فالأملاح فالغَمْرُ»

والقائل:

«أعَـتِـبُـهـا وآمـرهـا فـتـغـضـبُـني وتَـعْـصـيـني»[35]

أو قول (أحمد بن عبد ربه):

«بـكـيـت لـنـأبـهِ عـنّـي ولا أبْـكـي بـتـشـهـيـقِ»[36]

واستناداً إلى ذلك النظر الفني والعلمي يصير «التقسيم العروضي»

الجديد، والصائب مبنياً على سلسلة من التقاطعات والتشابهات بين البحور، كما حددها (عبدالمحسن) على النحو الآتي:

- مجزوء الوافر «دائرة المؤتلف» والهزج «دائرة المشتبه».
- الكامل «دائرة المؤتلف» والرجز «دائرة المشتبه».
- الكامل والسريع «دائرة المجتلب».
- السريع والرجز «المجتلب» و«المشتبه».
- مخلع البسيط «دائرة المختلف» و«المنسرح «دائرة المجتلب».
- الرمل «دائرة المشتبه» والمديد «دائرة المختلف».
- الخفيف «دائرة المجتلب» والمنسرح، والتشابه يحدث - هنا - حين يدخل هذه البحور زحافات وعلل.

نظر أخير: في مفارقة تقديس النادر إيقاعياً وهدمه:

يعتبر بيتا (عروة بن الورد) أكثر الأبيات ذيوعاً فيما يتصل بالأنموذج المعياري الشعري، والذي يقول فيهما:

«يا هند بنت أبي ذراع أخلفتني ظني ووترتني عشقي

ونكحت راعي ثلة ينمرها والدهر فائته بما يُبْقي»[37]

وهما بيتان أطلقهما الشاعر - فيما يبدو - على سجيته، حيث خلا منهما ديوانه[38]، وهما - برأي (عبدالمحسن) - ينتميان إلى بحر (الكامل)، الذي اتخذ صدره تمام «تفعيلة (الكامل)»، وهي متفاعلن، مستفعلن، متفاعلن، بينما جاء عجزه على شكل: مستفعلن، متفاعلن، فعلن.

بيد أن اتخاذ هذين البيتين أنموذجاً لمعيارية «الشعر» أثارا إشكالية لاتزال عالقة بهذا الأنموذج تتمثل في دخوله دائرة ضيقة جداً، يصعب معها تحقيق نغمة مطردة، بحيث تألفها الأذن، وتستساغ حركة وسكوناً، ويلونها التكرارية أو المراوحة، أو التقسيم الجزئي المتسق مع بعضه، وهو ما لا يتوافر في هذه الأبيات[39]، مما جعل هذا «الأنموذج» المعياري» نادر الاحتذاء.

إذ تتسم الأبيات - موضع هذا الأنموذج - بإيقاع موسيقي، فرضه الموقف، أو أحادية البيت، لاطراده كماً وكيفاً، فظلت تلك الأبيات كياناً قائماً بذاته، لا يلتئم مع نص شعري متعدد الأبيات.

لكن، المدهش - حقاً - أن يصير هذا المقطع من الأشعار النادرة أنموذجاً لدى «النظامين العروضيين»، ينبغي احتذاؤه في الوقت الذي ينبذون فيه هذا اللون من الشعر، بدعوى اضطرابه الموسيقي (!).

فمن هو المضطرب - حقاً - في هذا الشأن أهو الشاعر/ الفنان أم الناقد/ الحافظ؟

الشاهد أن ثلاثة من فحول الشعر العربي القديم قد ضربوا على أوتار نغمية مغايرة لما استقرت عليه أذهان بقية الشعراء، في عصرهم، وذلك على الرغم من انحدارهم من شمال ووسط وجنوب (شبه جزيرة العرب)، وهم (عبيد بن الأبرص) و(امرؤ القيس) و(علقمة بن ذي جَدَن الحميري).

إذ ابتعدت أشعارهم - وفقاً لما رصده (عبدالمحسن) - عن أوزان «مجزوء البسيط» //٥/٥/٥ «مقطوع الضرب» /٥/٥/٥/٥ «مفعولن»، وكذا عن أوزان «مخلع البسيط» //٥/٥ «مفعولن»، الذي عُرف أخيراً، وغاب استعماله عند شاعرين كبيرين، هما (الأبرص) و(امرؤ القيس)[40]، على حد ما تبين للدارسين.

القصيدة الأندر: هل من مراجعة؟

.. وتأتي «بائية عبيد بن الأبرص» لتفجر المزيد من المفارقات الصارخة بين منطق «المأثور العروضي» تجاه موسيقا «الشعر العربي»، والنظر الفني والعلمي الحر إليها، ففي الوقت الي تمتعت فيه القصيدة بتمجيد منقطع النظير، من جانب العرب القدماء - أصحاب التلقي الفطري الموفور - لتتخذ مكانتها المستحقة في المأثور الإبداعي، بوصفها إحدى «المعلقات العشر»،

و«أولى المجمهرات»، و«أشهر قصائد عبيد»، فقد عاملتها الأغلبية الساحقة من قدامى «العروضيين» ومحدثيهم بدرجة عالية من الرعونة، المتمثلة في إصدار الأحكام المتعجلة والمتضاربة بشأن إيقاعها الموسيقي النادر، مما أثار البلبلة والحيرة بين جمهرة الدارسين ومتذوقي الأدب، وهو ما دعا (عبدالمحسن) لتخصيص القسم الثاني من كتابه لرصد وتحليل هذه الأحكام، مردفاً بعرض لكامل أبياتها بغية الوصول إلى تحديد حاسم لمدلولاتها الإيقاعية الفريدة، عبر عين الفنان/ الباحث.

وقد تبدت مفارقة القصيدة في استعصائها على المعايير الرياضية والمقاييس العروضية المعتادة، فأظهرت على هديهما خللاً في إيقاعها (!)، فإن جرى إنشادها أو التغني بها اتسقت نغماتها، وإذا وزعت حركة وسكوناً آل هذا التوزيع إلى تقسيمات عدة، وبحور متضاربة، تجعل قارئها أمام أنواع متغايرة، وأشكال متباينة، «ونمط موسيقي متغير»[41].

ويعزى ذلك إلى لجوء «العروضيين» إلى «التقطيع الكتابي» لا «الصوتي» للقصيدة، ناهيك عن اكتفائهم بالنظر إلى مطلعها، أو بيتين، أو أكثر منها (!)، بغية تصنيفها علمياً (...) - كما يزعمون - في «موازين الشعر العربي»، فذهب البعض إلى تصنيفها ضمن «مجزوء البسيط»، واتجه الآخر إلى وضعها في «مخلعه»، بينما رأى أكثر «العروضيين» شططاً أن قصيدة (عبيد) تعاني «اضطراباً في الوزن»[42].

وعلى خلاف ذلك ذهبت تحليلات (عبدالمحسن) إلى أن إيقاع القصيدة يتمحور بين «مجزوء البسيط» و«مخلعه»، وذلك لارتباط «مخلع البسيط» إيقاعياً بـ «مجزوء البسيط»، حينما تكون «التفعيلة الأخيرة» في «الصدر»، أو «العجز»، ذلك أن «العروض والضرب» «مستفعلن = مفعولن»، نظراً لقرب «تفعيلة مخلع البسيط» إلى مجزوئه»، حينما يكون «العروض» أو «الضرب» «مستفعلن» و«ضرب آخر» «مستفعل».

إذ لم يكن «مخلع البسيط» واضح الاستعمال عند (عبيد)، وكذلك لدى

(امرئ القيس)، فأتيح لهما من الحرية في استعمال «التفاعيل» أكثر مما حددها «العروضيون» فيما بعد، لاسيما «فاعلن»، حينما اشترطت «سالمة» في «مخلع البسيط»، مع أنها جاءت «فعلن» في أبيات القصيدة.

ومرد ذلك، حسبما يعتقد (عبدالمحسن)، أن وزن «المخلع» في ذهن الشاعر لم يبتلور بعد، وإن كان تبلور في ذهنه «مجزوء البسيط»، حيث حافظ على «الضرب»، كي يكون مزاوجة بين «مستفعل = مفعولن» و«متفعل = فعولن»، وهي المراوحة التي جعلت بعض «العروضيين» يخرج قصيدة (عبيد) من «الأوزان الخليلية»، بينما ذهب (عبيد)، في قصيدته، إلى جعل «مجزوء البسيط» «مقطوع الضرب» «مستفعلن = مفعولن»، الذي يؤول، حيناً، إلى «متفعل = فعولن»، فيصير «مخلعاً»، وهذا عند الشاعر لا نشاز فيه، ولا كسر، برأي (عبدالمحسن)، وإنما هي تسمية «العروضيين»، التي جعلت الإيقاع الواحد يخرج بمسميات عديدة، كما حدث لـ «مجزوء الوافر» و«الهزج» و«الكامل» و«الرجز» و«الوافر» و«السريع» و«الرجز السريع» و«مخلع البسيط» و«المسرح»، فيحدث التشابه في حالات «الخبن» أو «العصب»، أو «الإضمار»، أو «الحذذ»[43].

وفي حالة التعامل مع تلك التقسيمات بوصفها تقسيمات جبرية وواجبة ستكون القصيدة خليطاً من أوزان متباينة، لا ضابط لها، ولأدخلنا بحوراً متعددة في قصيدة واحدة، عندما يقتصر النظر إلى «صدور» الأبيات، أو «أعجازها»، أو أحدهما مستقلاً عن إيقاع القصيدة، وهذا كان ولايزال مسلك المجموع الأغلب من أهل «النظر العروضي».

أفلا يستدعي ذلك - إذاً - نظراً جديداً تراجع، على هديه، موسيقا «الشعر العربي» - قديمه وحديثه - بعيداً عن مثالب «النهج العروضي» المتعجل والمتعسف، في آن، تجاه «ديوان العرب» وفنهم الأشمخ وذلك في ضوء ما استنه (عبدالمحسن القحطاني) من أصول لنهج علمي وفني، مغاير، ومفتوح لاجتهادات اللاحقين على دربه في توسيع مداه وآفاقه ككل فعل علمي جسور.

المصادر والمراجع

1) إليوت، ألكسندر، آفاق الفن، مراجعة (جبرا إبراهيم جبرا)، دار (هلا) للنشر والتوزيع، (القاهرة)، الطبعة الأولى، 2002.

2) انظر في هذا المجال الكتابات الموحية للعلامة العربي، خالد الذكر (محمود محمد شاكر) = (ت 1418هـ - 1997م)، والتي تضمها بعض من كتبه الشهيرة، مثل مقدمته لتحقيق «المتنبي»: «رسالة في الطريق إلى ثقافتنا»، و«أباطيل وأسمار»، و«جمهرة المقالات»، في طبعاتها المتعددة عن دار (المدني) بـ (القاهرة) و(الرياض)، خلال السنوات السابقة.

3) القحطاني، عبدالمحسن فراج، بين معيارية العروض وإيقاعية الشعر، كتاب النادي الأدبي الثقافي بـ (جدة)، الطبعة الأولى، 1417/2/15هـ - 1996/7/1م، ص 11.

4) إليوت، ألكسندر، مرجع سبق ذكره.

5) المرجع السابق.

6) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 11.

7) المرجع السابق، ص 12.

8) إليوت، ألكسندر، مرجع سابق.

9) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، 12.

10) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل.

11) إليوت، ألكسندر، مرجع سابق.

12) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سبق ذكره.

13) نفسه، ص 13.

14) نفسه.

15) نفسه.

16) نفسه.

17) نفسه.

18) نفسه.

19) نفسه.

20) نفسه.

21) نفسه.

22) العلمي، محمد، العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، (دار الثقافة)، المغرب، 1404هـ - 1983م، الطبعة الأولى.

23) التبريزي، الكافي والعروض والقوافي، ص 138.

24) المرجع السابق، ص 139.

25) المرجع السابق، ص 39، والزمخشري، القسطاس، (مكتبة الأندلس)، (بغداد)، 1969م، ص 129.

26) من قصيدة مشهورة لـ (الحصري)، وانظر (إبراهيم أنيس)، موسيقى الشعر، ص 104.

27) إليوت، ألكسندر، مرجع سبق ذكره.

28) التبريزي، مرجع سبق ذكره، ص 82.

29) ديوان المتنبي، (البرقوقي)، 181/3.

30) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 20.

31) إليوت، إلكسندر، مرجع سبق ذكره.

32) نفسه.

33) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 24.

34) التبريزي، مرجع سابق، ص 73.

35) المرجع السابق، ص 53.

36) ابن عبد ربه، العقد الفريد، ص 5-452.

37) نقد الشعر، مطابع الدجوي، القاهرة، ص 181.

38) دار صادر، طبع سنة 1967م.

39) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 29.

40) المرجع السابق، ص 30.

41) المرجع السابق، ص 109.

42) طبقات الشعراء، ص ٨٣١.

43) القحطاني، عبدالمحسن فراج، مرجع سابق، ص 119.

